ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

ISSN 0130-6545

16+

2016

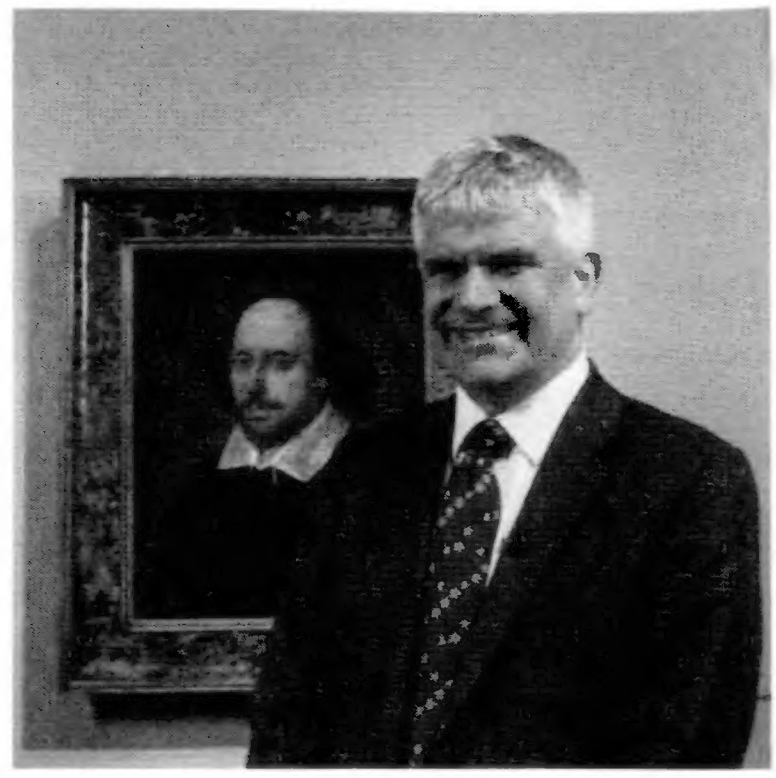
5

И СНОВА БАРД...

К 400-ЛЕТИЮ

СО ДНЯ СМЕРТИ ШЕКСПИРА

Основан в 1955 году



Я с большим удовольствием представляю вниманию читателей этот номер, посвященный биографии и творчеству Уильяма Шекспира, литературе елизаветинской эпохи, а также богатейшей художественной традиции, связанной с интерпретацией шекспировских текстов в творчестве его современников и последователей.

В 2016 году, объявленном Годом языка и литературы Великобритании и России, весь мир отмечает 400-летие памяти великого поэта и драматурга. Благодаря блестящей школе художественного перевода, мастерству театральных режиссеров и работам ведущих исследователей, в России имя Шекспира стоит в одном ряду с именами ключевых для русской культуры фигур, таких, как Пушкин, Гоголь и Толстой. Появление новых театральных постановок, фильмов и книг, вдохновленных творчеством Шекспира, доказывает, что темы и сюжеты его произведений сегодня не менее актуальны, чем в XVI веке.

Мы гордимся тем, что тематический номер журнала “Иностранная литература”, подготовленный в партнерстве с Британским Советом в России, является частью нашей программы, посвященной празднованию юбилея Шекспира. В нее входят фестивали, конкурсы, концерты, семинары и десятки других мероприятий, которые пройдут в течение года по всей России. В их числе выставка “От Елизаветы до Виктории” в Третьяковской галерее, трансляции театральных постановок из Великобритании Theatre HD, запуск тематического поезда в московском метро, “День Шекспира” в школах и многое другое.

Наши проекты связывают наследие Шекспира с произведениями современных британских писателей, художников, музыкантов и режиссеров, а также изучают его влияние на будущее литературного языка.

Майкл Бёрд, директор Британского Совета в России

Британский Совет — это британская международная организация, которая работает в России уже более двадцати лет, развивая двусторонние отношения между Россией и Великобританией и способствуя культурному обмену двух стран в сфере искусства, образования, науки и английского языка.

www.britishcouncil.ru

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ
РОССИЯ
ГОД ЯЗЫКА
И ЛИТЕРАТУРЫ/2016

BRITISH COUNCIL

GREAT
BRITAIN

bp

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

До 1943 г. журнал выходил под названиями "Вестник иностранной литературы", "Литература мировой революции", "Интернациональная литература". С 1955 года – "Иностранная литература".

Главный редактор

А. Я. Ливергант

Редакционная коллегия:

Л. Н. Васильева

Т. А. Ильинская
ответственный секретарь

Т. Я. Казавчинская

Н. Г. Мельников

К. Я. Старосельская

Общественный редакционный совет:

Л. Г. Беспалова

А. Г. Битов

Н. А. Богомолова

Е. А. Бунимович

Т. Д. Венедиктова

А. А. Генис

В. П. Голышев

Ю. П. Гусев

С. Н. Зенкин

Вяч. Вс. Иванов

Г. М. Кружков

А. В. Михеев

М. Л. Рудницкий

М. Л. Салганик

И. С. Смирнов

Е. М. Солонович

Б. Н. Хлебников

Г. Ш. Чхартишвили

Международный совет:

Ван Мэн

Януш Гловацкий

Милан Кундера

Ананта Мурти

Кэндзабуро Оэ

Роберт Чандлер

Умберто Эко

Редакция :

С. М. Гандлевский

Е. Д. Кузнецова

Е. И. Леенсон

М. А. Липко

М. С. Соколова

Л. Г. Харлап

Выпуск издания осуществлен при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

[5]
2016

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ежемесячный литературно-художественный журнал

И снова Бард...
К 400-летию со дня смерти Шекспира

Воздух времени

4 *От составителей*

6 Клайв Стейплз Льюис *Новое знание и новое невежество.* Из книги *Английская литература XVII века, за исключением драмы.* Перевод Дмитрия Иванова

36 Джонатан Бейт *Стратфордская грамматическая школа.* Глава из книги *Душа века.* Перевод Любови Сумм

48 Иэн Уилсон *Стратфордская королевская школа: учителя.* Фрагменты книги *Свидетельства.* Перевод Любови Сумм

51 Стивен Гринблатт *Шекспир и Монтень.* Перевод Е. Суриц

61 Пол Остер *Смерть сэра Уолтера Рэли.* Рассказ. Перевод и вступление Антона Нестерова

Историю — на сцену

68 Доменик Го-Бланке *Елизаветинская историография и шекспировские источники.* Фрагмент статьи. Перевод и вступление Тамары Казавчинской

72 Уоррен Чернейк *Вступление к историческим пьесам Шекспира.* Фрагменты книги. Перевод Тамары Казавчинской

84 Уиндем Льюис *Лев и лис.* Фрагменты книги. Перевод и вступление Тамары Казавчинской

91 Дэвид Хёрли *Макиавелли и его идеи в пьесах Шекспира.* Фрагменты лекции, прочитанной в Хиросиме, апрель 2009. Перевод Тамары Казавчинской

96 Джон Роу *Шекспир и Макиавелли.* Фрагмент книги. Перевод Тамары Казавчинской

"Зеркало перед природой"

106 Майкл Добсон *Шекспир и идея национальных театров.* Перевод Елены Калявиной

121 Уильям Хэзлитт *Уильям Шекспир.* Из *Лекций об английских поэтах. О Шекспире и Мильтоне.* Перевод Александра Ливерганта

И снова Бард чужую песню сложит...

124 Ив Бонфуа *Интервью и два рассказа на тему "Гамлета".* Перевод с французского Марка Гринберга

138 *"О нашем дорогом Гамлете..."* Из писем Лоуренса Даррелла Генри Миллеру. Перевод и вступление Антона Нестерова

© "Иностранная литература", 2016

146 У. Ф. Байнум, М. Нив *Гамлет на кушетке психоаналитика.* Эссе. Перевод Екатерины Доброхотовой-Майковой

158 Виталий Поплавский *Жанр шекспировского "Гамлета" в российских постановках второй половины XX века*

163 Томас Венцлова *Скажите Фортинбрасу.* Стихотворение. Перевод с литовского Георгия Ефремова

"Сонет, написанный ночью, с огнем, без помарок" 164 Клайв Стейплз Льюис *Стихосложение в период Золотого века.* Из книги *Английская литература XVII века, за исключением драмы.* Перевод Антона Нестерова

173 *Вглубь стихотворения — William Shakespeare. SONNET 27.* Составление и вступительная статья Антона Нестерова

182 Энтони Бёрджесс *Шекспир как поэт.* Эссе. Перевод Антона Нестерова

187 Игорь Шайтанов *Перевод как интерпретация.* Шекспировские "сонеты 1603 года". Уильям Шекспир *Из "сонетов 1603 года".* Перевод Игоря Шайтанова

200 Дмитрий Иванов *Портрет господина У. Х.* Эссе

Не сотвори себе кумира 207 Джонатан Бейт *Шекспир на рубеже тысячелетий.* Заключительная глава книги *Гений Шекспира.* Перевод Екатерины Доброхотовой-Майковой

220 Сэмюэл Шенбаум *"Стратфордский юбилей".* Перевод Екатерины Ракитиной

228 Сергей Слепухин *Бойделл и конкуренты — промоутеры Шекспира*

243 Иэн Уилсон *Правда ли, что Шекспиром был известный нам Уильям из Стратфорда?* Глава вторая книги *Шекспир: Свидетельства.* Перевод Ольги Башук

Carte blanche 259 Екатерина Шульман *Политическое шекспироведение: обыденность и амбивалентность.* Эссе

Новое — это хорошо забытое старое 266 Юлия Штутина *Две истории Ричарда III*

Наши интервью 276 *"Гамлет": режиссерская версия.* С Анастасией Королёвой беседует Дмитрий Иванов

БиблиофИЛ 284 Сергей Радлов *О Полном собрании сочинений Шекспира.* Проект Университетского издательского консорциума, Санкт-Петербург

Переводчики номера 301

От составителей

Два года назад "ИЛ" выпустила номер, посвященный Шекспиру – "Беспокойное бессмертие: 450 лет со дня рождения Уильяма Шекспира" (2014, № 5). И вот вновь номер о Шекспире, так и названный "И снова Бард..." (2016, № 5) – как и все человечество, наш журнал отмечает четырехсотлетие со дня смерти поэта и драматурга. И все же номер назван так не потому или, скорее, не столько потому, что он второй по счету, а потому, что это начало перифраза: *И снова Бард чужую песню сложит / И как свою ее произнесет*[1]. Так поименован раздел о "Гамлете", потому что почти все драматические произведения Шекспира – "чужие песни", написанные на уже существовавшие сюжеты.

В этом нет ничего криминального или хотя бы предосудительного – тогда писатели "брали свое, где находили" (об авторском праве, как мы его стали понимать в Новое время, никто еще не задумывался, а театрально-репертуарный голод настоятельно требовал все новых и новых пьес[2]). Вот и сюжет "Гамлета" взят из датских хроник Саксона Грамматика, переложенных по-французски Бельфоре, причем Шекспир не был первым обратившимся к нему англичанином. Его "Гамлету" предшествовала анонимная пьеса с таким же названием, да и сам Бард написал как минимум два варианта своей трагедии. Что не помешало "Гамлету" стать пьесой пьес, а главному герою триумфально войти в пантеон вечных литературных образов и стать предметом бесчисленных интерпретаций, размышлений, воплощений... И, между прочим, историй болезни – нашим героем давно интересуются психиатры, а с некоторых пор – и психоаналитики, о чем также можно узнать на этих страницах.

В целом же мы хотели рассказать о некоторых не столь популярных, малоизвестных шекспировских темах или же внести коррективы в общеизвестныее[3] – и, прежде всего, в общепринятое представление о гуманизме. Эпоха Ренессанса прокладывала дорогу не только новому знанию (главным образом знанию о далеком прошлом), но и новому невежеству, отбросившему немало ценного из наследия европейской средневековой культуры, о чем говорится в книге "Английская литература XVII века, за исключением драмы" британского литературоведа, историка-медиевиста и замечательного писателя Клайва Стейплза Льюиса, отрывок из которой мы публикуем ниже.

А если вернуться к "Гамлету", то можно увидеть, что принцу датскому, помимо возвышенных черт, отнюдь не чужд и макиавеллизм ("землекопа взорвать его же миной" – неслучайно вырвавшиеся у него слова), о чем убедительно свидетельствует Джон Роу, автор книги "Шекспир и Макиавелли". Макиавелли в ту пору был

1. *И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет* ("Я не слыхал рассказов Оссиана") говорит Мандельштам об обычае северных певцов перелагать не раз спетые до них саги.
2. См. Дм. Иванов. Из истории английского театра // "ИЛ", 2014, № 5.
3. В продолжение этой темы в № 10 "ИЛ" будет опубликован раздел "Год Шекспира".

весьма популярен в Англии, и прославляемый им тип человека (в основном, "списанный" с Чезаре Борджиа), получив название "макьявеля", довольно рано явился на елизаветинской сцене – впервые у Марло, затем у Шекспира. Конечно, типичный шекспировский "макьявель" – это безобразный горбун Ричард III (чья могила, кстати сказать, совсем недавно была обнаружена, и, вопреки предсказаниям историков, он и впрямь оказался хромым и горбатым). Но чтобы увидеть, что "макьявелем" можно считать и превозносимого Шекспиром Генриха V, нужен острый глаз исследователя. Как и для того, чтобы увидеть, что тот же Ричард III умудряется порой завоевывать симпатии зрителей, ибо "лучше быть безрассудным, чем нерешительным" (Макиавелли).

Ричард III и Генрих V – лишь два имени из целой череды героев исторических хроник Шекспира. В этой "чужой песне" (драматург опирался на хроники Холла и Холиншеда) он вывел историю Англии на сцену, выявив ее драматический накал. При всем грандиозном охвате событий (никто из авторов того времени не написал такого количества исторических пьес, как Шекспир) главное – его подход к морали в истории и к пониманию природы человека, кем бы он ни был, в том числе, а может быть, и в первую очередь, – королем.

Собственно, способность перевоплощаться в каждого, понять каждого, быть понятным каждому, не говоря уже о волшебной музыке слов, стяжали Шекспиру мировое признание и вознесли на пьедестал. И больше всего тут постарались поэты-романтики (с их отношением к Барду можно познакомиться в публикуемом в номере эссе Уильяма Хэзлитта), но, как всегда бывает, чрезмерное обожание кончается отторжением и ниспровержением. Со временем доброхоты все чаще стали задумываться над тем, как мало Бард похож на идеального романтического поэта (чей канонический образ мы получили в наследство как раз от романтиков), а куда больше – на трудолюбивого и удачливого писателя. Какой диапазон: сонеты, поэмы, исторические хроники, комедии, трагедии! Да это же гибкость автора, старавшегося и заработать, а не просто писать в свое удовольствие! Ему ставили в вину и низкое происхождение, и отсутствие университетского образования, и расчетливость, и, в конце концов, решили, что он не годится на роль гения. Но человек гениальный и учится, и усваивает, и выбирает нужное иначе, чем человек просто даровитый (вспомним еще парочку английских гениев, не прошедших университетский курс: Чарльза Диккенса и Майкла Фарадея). К тому же исследователи установили, что Шекспир знал театральную жизнь до тонкостей, как человек "изнутри": актер, практикующий драматург, совладелец театра. Те, кто склонен сомневаться в авторстве Шекспира, обычно забывают, что, прежде всего, его прославила сцена, а не печатный станок, и Шекспир не остался в долгу – благодаря его пьесам и самому его имени в Великобритании возник национальный театр. Так не проще ли признать Шекспира Шекспиром?

Т. Я. Казавчинская, Д. А. Иванов,
составители номера

Клайв Стейплз Льюис

Новое знание и новое невежество

Из книги *Английская литература XVII века, за исключением драмы*

Перевод Дмитрия Иванова

КРАТКИЙ обзор истории английской литературы XVI века понять не так уж трудно. В начале века литература была средневековой — по форме и по духу. В Шотландии она достигла самой высокой степени технического совершенства, но в Англии на протяжении многих лет оставалась скучной, немощной и неумелой. По мере того как век становился старше, появлялись новые источники влияния: по-новому понятая античность, новая поэзия Италии и Франции, новая теология, новые направления в философии и науке. Одновременно, хотя, возможно, и по иным причинам, шотландская литература пришла в полный упадок. Характерную болезнь позднесредневековой поэзии, а именно ее метрический разнобой, в Англии удалось вылечить, но на смену почти повсеместно пришла регулярность столь безжизненная и вымученная, что многие предпочли бы прежние неровности. Нигде ни проблеска нового вдохновения. Английские авторы, за исключением Уайетта[1] и сочинителей Книги молитв (по большей части переводных), казалось, напрочь забыли уроки Средних веков и мало чему научились взамен: их проза неуклюжа, монотонна, многословна; стихи их либо на редкость бесстрастны и холодны, либо невыносимо напыщенны — если претендуют на возвышенность. И там, и тут смысловые ударения ужасают — их будто забивали дубиной.

© C. S. Lewis, 1944
© Дмитрий Иванов. Перевод, 2016
Печатается с сокращениями.

Клайв Стейплз Льюис (1898–1963) — ученый-медиевист, богослов, христианский писатель, публицист. Обладатель медали Карнеги. На русском языке вышло его Собрание сочинений в 8-ми тт. (2003).

1. Томас Уайетт (1503–1542) — первый английский поэт, увлекшийся любовным сонетом в духе Петрарки; его стихи отличались необычной для куртуазной поэзии резкостью тона и эмоциональностью. *(Здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, – прим. перев.)*

Ни легкости, ни нежности, ни свежести. Все пишут, как старики. Середина века — время сухое, неповоротливое, банальное. Тусклое. Но вот наступает последняя четверть столетия и происходит нечто неожиданное. Внезапно мы словно пробуждаемся от сна. Фантазия, остроумие, парадоксальность, живые цвета, волшебные чары — все возвращается. Молодость возвращается. Возвышенная страсть идеальной любви и утонченное неистовство идеальной войны вновь востребованы. Сидни, Спенсер, Шекспир, Хукер, пожалуй, и Лили — писатели почти новой культуры, той, что продержится почти весь XVII век и обогатит смысл таких слов, как "Англия" и "элита". Даже самый проницательный наблюдатель еще недавно не мог бы и заподозрить близость подобной перемены.

Кое-кто полагает (или хотя бы допускает), что причина в том, что тогда называли возрождением, обновлением или, на латыни, renascentia, то есть в пробуждении интереса к греческому языку и замене средневековой латыни стилем эпохи Августа[1]. Несомненно, богатая литература 1580-х, созданная на народном языке, воспользовалась плодами этой учености, как воспользовалась Средневековьем и вообще всем, до чего смогла дотянуться. Так же верно, что многие течения мысли, повлиявшие на нашу литературу, никогда бы не возникли без нового интереса к греческому. Но если между renascentia и расцветом английской литературы в конце XVI века и есть более тесная связь, то, должен сознаться, я не сумел ее уловить. Чем больше вдумываешься, тем труднее поверить, что гуманизм мог или хотел вызвать к жизни ту литературу, которая возникла. И, наверное, следует признаться сразу, что никакого альтернативного "объяснения" у меня нет. Не рискну сказать, что знаю, откуда явилось сразу столько гениальных поэтов и писателей. Сами елизаветинцы приписали бы это расположению созвездий. Я же удовольствуюсь тем, что попытаюсь обрисовать ряд интеллектуальных и художественных установок, из которых исходили люди той поры.

Мы привыкли думать, что новые астрономические открытия глубоко повлияли на умы современников, но стоит заглянуть в литературные тексты того времени, и окажется, что об открытиях этих почти не вспоминали. Полагать, будто они вызвали такое же потрясение, как идеи Дарвина у викторианцев или Фрейда — у наших современников, нет никаких оснований. Причины оче-

1. При жизни первого римского императора Октавиана Августа (63—14 н. э., правил с 27 г. до н. э.) латинская литература переживала пору расцвета: в это время сочиняли такие поэты и писатели, как Вергилий, Овидий, Тибулл, Гораций, Проперций, Тит Ливий и др. Европейские гуманисты эпохи Возрождения стремились подражать их стилю.

видны. Прежде всего, следует вспомнить, что Коперник в "De Revolutionibus" ("О вращении [небесных сфер]", 1534) лишь выдвинул гелиоцентрическую теорию, а доказательства, руками Кеплера и Галилея, были получены только в конце периода, о котором мы говорим, а уж всеобщее осознание этих открытий пришло еще позже. Кроме того, гуманизм, господствовавший в Англии в середине XVI века, к науке в целом относился безразлично, чтобы не сказать враждебно. Даже если кто и принимал новые теории, они совсем не так потрясали чувства и воображение, как мы привыкли думать. Веками считалось, что Земля — шар. Веками — о чем свидетельствуют Винсент из Бове[1], Данте или "Приключения Мандевиля"[2] — люди полагали, что движение к центру Земли с любой точки ее поверхности будет спуском вниз. Веками люди думали, а поэты говорили, что Земля в сравнении с Вселенной бесконечно мала. И вряд ли кто полагал, что Земля или человек потеряют в достоинстве, если перестанут быть центром Космоса. Центральное положение не подразумевало превосходства. Напротив, оно подразумевало, как пишет Монтень, пребывание в "худшей, самой тленной и испорченной части Вселенной", "на самой низкой ступени мироздания"[3], в точке, где свет, тепло и движение, нисходящие из более благородных сфер, в конце концов замирают, обратившись в тьму, холод и неподвижность. И если новые теории и будили в современниках отклик, то наверняка эмоциональный — восторг. Божественный Кузанец[4], который стал одним из ранних приверженцев идеи движения Земли, возликовал в 1440 году, найдя, что она тоже является "благородной звездой" со своими собственными светом, теплом и движением.

Если новые астрономические открытия и оказались по-настоящему важны (причем не сразу), то не столько благодаря перекройке карты неба, сколько благодаря методологической революции, ее вызвавшей. Чтобы описать эту революцию, недостаточно указать на переход от догматизма к эмпиризму. По-настоящему плодотворными рассуждения новых ученых оказались там,

1. Винсент из Бове (ок. 1190–1264) — доминиканский монах французского происхождения, автор влиятельной в Средние века энциклопедии "Великое зерцало" (ок. 1260).
2. "Приключения сэра Джона Мандевиля" (втор. пол. XIV в.) — написанный по-французски сборник путевых заметок, приписываемых заглавному герою, якобы английскому рыцарю из Сент-Олбанс. В этом повествовании, очень популярном и переведенном на многие языки, реальные зарисовки о далеких землях перемежаются множеством фантастических деталей.
3. Мишель Монтень. Опыты. В трех книгах. Книги первая и вторая / Перев. А. Бобовича, Ф. Коган-Бернштейна и др.; 2-е изд. — М.: Наука, 1981. — С. 392.
4. Николай Кузанский (1401–1464) — крупнейший немецкий мыслитель XV в., представитель раннего немецкого гуманизма, ученый-энциклопедист: теолог, философ, математик. С 1448 г. — кардинал Римской католической церкви.

где они смело пускали в ход математику, конструируя гипотезы, для проверки которых требовалось уже не простое наблюдение феноменов, а наблюдение контролируемое — доступное для точных измерений. Практически так мы получили власть над Природой. Но на мир наших идей и эмоций (которые историка литературы интересуют несравненно больше) легла извечная и глубокая тень. Сведя Природу к ее математическим составляющим, человек свел к механистическому принципу прежнюю оживленную, или одухотворенную, картину универсума. Мир опустел: сперва пропали населявшие его духи, затем исчезли оккультные симпатии и антипатии, а под конец — и краски, запахи и вкусы. (Сначала Кеплер объяснял движение планет с помощью их *двигающих душ* (animae motrices), а в конце жизни — исключительно через механистические законы.) Человек, обретший новые силы, стал богат, как Мидас, но все, чего он касался, делалось мертвым и холодным. Мало-помалу это привело к тому, что уже в следующем веке привычные мифологические фантазии сошли на нет, а их место заняли причудливые образы-концепты и персонифицированные абстракции. А еще позже — как отчаянная попытка преодолеть разрыв, все более и более невыносимый, — возникает опоэтизированная Природа романтиков.

Но необходимо ясно понимать, что в XVI веке никто не мог ни ощутить, ни предвидеть подобных последствий. Вся литература той поры опиралась на совершенно иное представление о Природе. Поэма сэра Джона Дейвиса "Оркестр"[1] дает нам картину тюдоровской вселенной — трепещущей антропоморфной жизнью, танцующей, церемониальной, подобной празднеству, а не машине. Очень важно осознать это с самого начала. Иначе мы попросту не поймем наших поэтов и примем за причудливые метафоры те их слова и обороты, в которых вообще нет ничего метафорического. "Вещий дух вселенной"[2] — не персонификация, а самая настоящая *душа мира* (anima mundi). "Землю беременную" почти буквально "терзают"[3] спазмы, как сказано в первой части "Генриха IV", — разве она не огромное животное, выдыхающее "через горные кратеры, как через рот и ноздри"[4]? Даже когда холмы хвалят за то, что они не чванятся перед низкими до-

1. Джон Дейвис (1569–1626) — английский юрист, член парламента, политический деятель эпохи Иакова I Стюарта. Был автором нескольких популярных поэтических произведений, среди которых — "Оркестр, или Поэма об искусстве танца" (1594, опубл. 1596).
2. Шекспир. Сонет 107. Перевод Н. Гербеля.
3. Шекспир. Генрих IV (Часть 1-я). Перевод Е. Бируковой.
4. Per montium crateres ceu os et nares (*лат.*) — цитата из работы "Meteorologicum libri VI" (1627) бельгийского теолога и ученого Либерта Фройдмонта (1587–1653).

линами, то и тогда отнюдь не имеют в виду простые и чистые метафоры: природные и социальные иерархии воспринимали — так или иначе — как взаимно пересекающиеся. В поэзии XVI века, как и вообще в поэзии, разумеется, немало патетических преувеличений, но там их меньше, чем поначалу кажется современному читателю[1].

Историки науки или философии, особенно придерживающиеся теории прогресса, обычно больше интересуются теми элементами мысли XVI века, которые в дальнейшем полностью изменили наши представления о реальности. Тогда как другие мысли, которым впоследствии предстояло исчезнуть, они трактуют как "пережитки" более ранних и темных эпох. Историк литературы, напротив, занят не только теми идеями, которые принесли плоды в будущем, но и теми, которые господствовали в изучаемый период. От него даже требуется умение забывать о том, что будет позже, и смотреть на яйцо так, будто ему неизвестно, что потом из него вылупится птенец. Поэтому неправомерно называть оживленную, или одухотворенную, космологию XVI столетия "пережитком". Во-первых, это слово едва ли отдает должное тому, что она, видимо, была более живой и эмоциональной, чем когда бы то ни было впоследствии. А во-вторых, в слове "пережиток" содержится в корне неверное представление о том, что эта космология была чем-то чуждым и навязанным, не свойственным более своему веку. Пережиток предлагает нам делить людей того времени на два лагеря: носителей традиционных суеверий и — сторонников прогресса и просвещения. И, быть может, даже заставляет думать, что они и сами согласились бы с таким делением. На самом же деле тогда чуть не каждый человек представлял собой пограничный случай. Люди той эпохи делились на группы совершенно иначе, чем подсказывают нам нынешние идеи "суеверия" и "просвещения".

Пико делла Мирандола[2] нападал на астрологию. Казалось бы, этого достаточно, чтобы отнести его к числу людей про-

1. Ряд свидетельств заставляет предположить, что вера в "одухотворенную вселенную" была до того прочна, что порождала галлюцинации. Макиавелли не может отрицать, что люди видят в тучах сражающихся воинов. Чапмен ("Геро и Леандр") утверждает, что люди "порой" думают, будто видят лицо у Солнца. (*Прим. автора.*)
2. Пико делла Мирандола (1463—1494) — итальянский мыслитель эпохи Возрождения, автор "900 тезисов по диалектике, морали, физике, математике" (1486). Тезисы Пико предназначались для публичного обсуждения в Риме, и автор даже приготовил вступительную "Речь о достоинстве человека" (опубл. 1496), однако папа римский Иннокентий VIII признал ряд тезисов еретическими и запретил диспут. Защищаясь, Пико написал "Апологию" (1487), но лишь ухудшил свое положение — им заинтересовалась инквизиция. Впоследствии получил разрешение поселиться близ Флоренции, где сблизился с Платоновской академией Марсилио Фичино.

свещенных. Но он же защищал реальность и законность магии. Это правда, что, подвергшись нападкам, он вынужден был отделить magia от goeteia[1] и описывать первую как нечто столь же безвредное, как, скажем, химия: искусство, которое "не столько творит чудеса, сколько следует за Природой, когда та творит чудесное" ("Апология"). Но это не настоящий Пико. Загляните в его "Магические выводы" ("Conclusiones Magicae") и вы найдете там магический идеал, выраженный в максимально не приемлемой, с точки зрения современной науки, форме. Помпонацци[2] был детерминистом, приписывающим действию космических законов все религии, включая христианство, по его мнению, доживавшее последние дни. Если угодно, это можно назвать просвещением. Но причина, по которой Помпонацци так думал, заключалась в том, что он был астрологом: его детерминизм был продиктован созвездиями.

Этот конфликт между магами и астрологами покажется чем-то невероятно странным тому, кто склонен судить о людях прошлого с помощью современных представлений, — ведь с нашей точки зрения и маги, и астрологи равно́ принадлежат к "сторонникам суеверий". Но стоит нам отказаться от наших представлений (несущественных и нерелевантных с исторической точки зрения) и посмотреть на эти два искусства глазами их апологетов, как все окажется очень просто. Магия и астрология, хотя на практике они, конечно, очень часто смешивались, в теории друг другу противостояли. Маг провозглашает всемогущество человека, астролог — его бессилие. Эмоция (будь то отторжение обеих или эксцентричное любопытство), объединяющая их в нашем сознании, имеет современный характер: это нечто, находящееся на линзах прибора, через который мы смотрим, а не на самом историческом объекте наблюдения. Бескомпромиссный астролог — детерминист. Он из породы (говоря словами Уильяма Джеймса[3]) "твердолобых": разрушает иллюзии и с презрением взирает на пленительные надежды магов. Те, кого современные формы детерминизма привлекают в наши дни, в XVI веке тянулись бы к астрологическому детерминизму.

1. Гоэтия (от *др-греч.* слова, обозначающего "колдовство") — так в Средние века называли практику вызывания демонов.
2. Пьетро Помпонацци (1462–1524) — итальянский философ-схоласт, разработал представление о безличном Боге-фатуме.
3. Уильям Джеймс (1842–1910) — американский философ и психолог, "отец современной психологии", старший брат писателя Генри Джеймса (1843–1916).

Кампанелла в своем сочинении "О смысле вещей и о магии" ("De Rerum Sensu et Magia")[1] утверждает, что чувства надежнее любого интеллектуального знания. Но если мы едины с Природой, должен существовать более непосредственный способ управлять ею — не обычное механическое воздействие, а некий прямой путь, — "подобно тому, как один человек управляет другим, над которым властен".

Из последнего видно, насколько неадекватен термин "средневековый пережиток" для всего, что мы считаем предрассудками XVI века. Пышный расцвет запрещенных или воображаемых искусств и наук был для этого века не аномалией, а одной из его наиболее характерных черт — такой же, как открытие и исследование новых земель, цицеронианство[2] или рождение светской драмы. И вряд ли эти искусства просто продолжали некое средневековое направление. Напротив, все выглядит так, словно они обрели поразительно новые корни и, подобно античности, переживали собственное renascentia. В действительности это крайний пример некоей общей тенденции, или общей настроенности, которую можно обнаружить и во многих других сферах жизни XVI столетия.

Под магией я здесь вовсе не имею в виду простое колдовство: традиционные, возможно, сатанинские, ритуалы, практикуемые людьми бедными, невежественными или испорченными. Страх перед ведьмами интересует нас сегодня, если вообще интересует, не как свидетельство того, чем могли заниматься простые люди, а как свидетельство того, во что верили и какую картину мира рисовали себе (имплицитно) люди образованные и уважаемые, облеченные властью. Занимает меня только высокая магия — не тайная, а признанная и оправданная красноречивыми учеными, черпавшими силы в Новом знании. Разумеется, в этой высокой магии не было места сатанизму и сделкам в духе Фауста. Равным образом понятно, что критики высокой магии (например, король Иаков[3] в своей

1. Томмазо Кампанелла (1568—1639) — итальянский философ, доминиканский монах. Большая часть его сочинений, в т. ч. знаменитый "Город Солнца" (1602, опубл. 1623), написаны в тюрьме, где он провел 27 лет по обвинению в заговоре против испанского владычества в Калабрии и ересях. Сочинение "О смысле вещей и о магии" (1637) Кампанелла посвятил кардиналу Ришелье — в надежде, что тот построит настоящий Город Солнца, где будут практиковаться магические процедуры в интересах Франции.
2. Направление в литературной теории европейских гуманистов XV—XVI вв., связанное с ориентацией на подражание "совершенному" стилю латинского языка — стилю сочинений оратора и философа Цицерона (106—43 до н. э.).
3. Иаков (Джеймс) Стюарт (1566—1625) был коронован как Иаков VI Шотландский через год после своего рождения; в 1603 г. стал королем Англии Иаковом I.

"Демонологии" в 1597 году) утверждали, что она всего лишь западня, которая в конце концов приведет к дьяволу. Так ли уж опасны для души занятия высокой магией, как полагал король Иаков (и, возможно, большинство его современников), судить не мне, но есть все разумные основания полагать, что на воображение людей того времени высокая магия влияла гораздо сильнее и глубже, чем магия средневековая.

Лишь устоявшиеся предрассудки, которые сложились относительно изучаемого нами периода, не позволяют нам заметить перемену в самих литературных текстах, когда мы переходим от Средних веков к XVI столетию. В средневековых сюжетах в каком-то смысле содержится немало "магического". Так, Мерлин благодаря "своим чарам" делает то-то и то-то — и отрубленная голова Берсилака[1] возвращается на свое место. Но в подобных эпизодах безошибочно узнается сказочное волшебство: пробудить в читателях практический или квазинаучный интерес им не под силу. Спрашивать, *как* случилось то, что случилось, — значит путать литературные жанры. А вот когда волшебство происходит в более реалистической обстановке "Рассказа франклина"[2], оно — иллюзия, которая хоть и не способна изменить Природу, но может заставить ее выглядеть иначе для "зрения людского", "путем отвода глаз": "чтоб всем казалось", что они видят то, чего на самом деле нет. Но Спенсер, Марло, Чепмен и Шекспир подобные вещи трактуют совсем иначе. "К своим трудам ученым он спешит"[3], и вот уже книги открыты, ужасные слова произнесены, и душам героев грозит опасность. Сегодня у нас складывается впечатление, будто средневековый автор ориентируется на аудиторию, для которой магия, как странствующие паладины, — не более чем антураж рыцарского романа. Писатель же елизаветинской эпохи обращается к читателю, который думает, что с чудом можно столкнуться буквально за углом. Когда этого не понимают, по-

1. Персонаж легенд артуровского цикла; в частности, действует в анонимном английском рыцарском романе 2-й половины XIV в. "Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь". Правда, в этом романе Берсилак, явившийся ко двору короля Артура под видом Зеленого Рыцаря, чтобы предложить любому желающему обменяться с ним ударами топора, сам приставляет себе голову, отрубленную сэром Гавейном.
2. В этом эпизоде "Кентерберийских рассказов" Джеффри Чосера (ок. 1340–1400) специально приглашенный из Орлеана чародей по просьбе бретонского рыцаря Аврелия делает невидимыми прибрежные скалы Бретани, ибо лишь при таком условии Аврелия обещала полюбить прекрасная Доригана, в которую он безнадежно влюблен. Цитаты ниже приводятся в переводе И. Кашкина.
3. Цитата из "Королевы фей" — незаконченной эпической поэмы Эдмунда Спенсера (1552–1599). В данном эпизоде (I. 1) герои, заснув, оказались во власти чародея, который намерен нанести им вред с помощью заклинаний.

являются странные прочтения "Бури", которая на самом деле отнюдь не фантазия (подобно "Сну в летнюю ночь") или аллегория, а такая же шекспировская пьеса о *магии* (magia), как "Макбет" — пьеса о *колдовстве* (goeteia), а "Венецианский купец" — о ростовщичестве. Шекспировские зрители верили, что маги, не столь уж отличные от Просперо, скорее всего, существуют на самом деле (а те, кто думает, что Шекспир в это не верил, пусть представят доказательства). Речь, в которой Просперо отрекается от своего искусства и которую подчас трактуют как личное признание самого поэта, была необходима для того, чтобы развязка пьесы стала однозначно счастливой. Эпилог, замечательно написанный, равно́ подходящий и раскаявшемуся магу, и доигравшему свою роль актеру, только подчеркивает это. Всякий тогдашний зритель, услышав спокойное и неторопливое "книгу утоплю в морской пучине"[1], не мог не вспомнить другого, ранее виденного, чародея, слишком поздно возопившего: "Я книги все сожгу!"[2] — различие между водой и огнем налицо.

Высокую магию можно изучать по трудам Пико, Фичино, Парацельса, Агриппы или, если говорить об Англии, — доктора Ди[3]. Этот якобы "средневековый пережиток" пережил елизаветинскую лирику, елизаветинскую драму, доелизаветинскую музыку и монархию елизаветинского типа. Адепты высокой магии явно думали, что не длят нечто существующее, а возрождают утраченное темным средневековьем. "Некогда, — полагает Агриппа, — у всех древних философов магия пользовалась наивысшим почетом". Но с первых же дней существования христианской церкви магию стали запрещать и презирать — и совершенно несправедливо, ведь она — "высокое священное учение". Усилия средневековых ученых, старавшихся внести свой вклад в изучение магии, Агриппа отметает как слишком поверхностные: все писания таких авторов, как Роджер Бэкон или Арнольд из Виллановы[4], не более чем *бессмыслица и суеверия*

1. Шекспир. Буря. Перевод О. Сороки.
2. Кристофер Марло. Доктор Фауст. Перевод Е. Бируковой. Под эти крики черти уносят Фауста в ад.
3. Марсилио Фичино (1433–1499) — итальянский гуманист, философ, основатель флорентийской Платоновской академии; Парацельс (1493–1541) — швейцарский врач, алхимик и натурфилософ, реформатор средневековых представлений о медицине; Агриппа Неттесгеймский (1486–1535) — немецкий гуманист, врач, алхимик, натурфилософ, оккультист; доктор Джон Ди (1527–1609) — английский математик, географ, астроном, алхимик и астролог.
4. Роджер Бэкон (ок. 1214 — после 1292) — английский философ и естествоиспытатель, которого при жизни подозревали в занятиях черной магией; Арнольд из Виллановы (ок. 1235–1311) — испанский врач и алхимик.

(deliramenta и superstitions). Что делает собственную магию Агриппы "высокой" (все найденные мною случаи употребления слова "белая" относятся к позднейшему времени), это вера в то, что, помимо христианских ангелов и демонов, существует множество других могущественных духов. Поскольку никто не сомневается, что с помощью нечестивых искусств можно вызывать злых духов, то с помощью подобающих средств можно вызывать *мировых богов* (mundana numina) или, по меньшей мере, духов (не демонов), состоящих у них в услужении. Но, разумеется, не *ангелов* (supercelestes), пусть и самых младших, а *бесплотных обитателей воздуха* (aereos daemones).

Прежде всего, следует обратить внимание на связь этих рассуждений с греческой ученостью и Новым знанием. Затем, на уверенность в том, что сонм невидимых обитателей Вселенной включает в себя множество существ, так сказать, нейтральных с теологической точки зрения. На этих основаниях "Высокая магия" сближается с "платонической теологией" флорентийцев Пико и Фичино, которую в определенной мере можно назвать философией всего XVI века.

Эту платоническую теологию, называемую платонизмом, обычно рассматривают лишь в связи с ее влиянием на любовную лирику, но тут как раз ее значение, скорее всего, преувеличено. На первый взгляд, может показаться, что союз платонизма и лирики должен быть чрезвычайно плодотворным. За несколько предыдущих столетий куртуазная любовь расчистила место для возвышенного эротического мистицизма: нетрудно поверить, что платоновская доктрина теперь-то обретет наиболее подходящую среду. Но если взглянуть на предмет глубже, то окажется, что это не так. Мысль, выраженная в "Пире", как всякая мысль Платона, безжалостна, и чем больше в ней страсти, тем меньше жалости. На низшей ступени его любовной лестницы стоит извращение[1]; более высокие ее ступени свидетельствуют о растущем уровне эстетизма и ясности разума; высшая же ступень — состояние мистической медитации. Тот, кто ее достигнет (гипотетически), навсегда позабудет о первоначальном объекте своих желаний. Предпочтение одного красивого человека всем прочим осталось позади — среди самых ранних препятствий, которые пришлось преодолевать при восхождении. Применить эту схему во всей ее жесткой цельности — к любви между муж-

1. В диалоге "Пир" у Платона (428–348 до н. э.), равно как и в ряде других его диалогов, восхваляется любовь взрослого мужчины к юноше — явление, распространенное в Древней Греции и отнюдь не считавшееся тогда извращением.

чиной и женщиной, питаемой верностью и, может быть, даже вдохновленной надеждой на брак, — невозможно. Поэтому так называемый платонизм любовной лирики редко порождает нечто большее, нежели признание, что душа дамы еще более прекрасна, чем ее тело, а душа и тело суть образы Изначальной Красоты.

Но как бы мы ни оценивали этот эротический платонизм, не о нем одном и даже не о нем в первую очередь думал англичанин XVI века, услышав слово "платонизм". Так, Дрейтон[1] под "платонизмом" понимает доктрину, согласно которой пространство между небом и землей заселено воздушными существами, способными к деторождению от соединения с людьми. В сущности, платонизм сводится для него к демонологии. И взгляды Дрейтона, хоть и не могут считаться исчерпывающими, недалеки от истины как она понималась.

Я назвал эту систему, как называл ее сам Фичино, платонической теологией, чтобы отличить ее от платонизма, о котором читают лекции в наших университетах. Даже термин "неоплатонизм" не описывает ее в должной мере. Это тщательно продуманная синкретическая система, основанная на убеждении Фичино, что все великие умы античности были едины в своей мудрости, которую можно примирить с христианством. Если бы речь шла об одном Платоне, усилия флорентийцев фактически свелись бы к попыткам "окрестить" его — подобно тому, как Фома Аквинский в свое время "крестил" Аристотеля. Но поскольку Платон был для них всего лишь величайшим и самым красноречивым из пребывающих в согласии мудрецов и поскольку Пифагор, герметические книги, сивиллины книги, орфические книги[2], Апулей, Плотин, Пселл, Ямвлих и Каббала учили одному и тому же, цель флорентийцев практически неотличима от намерения примирить язычество, иудаизм и христианство в целом. Неслучайно Фичино отваживался предположить, что религиозное многообразие было предусмотрено Богом ради *некоей красоты* (decorem quondam), допуская при этом, что главные

1. Майкл Дрейтон (1563—1631) — английский поэт эпохи Возрождения, автор множества произведений, написанных в разных лирических и эпических жанрах.
2. Перечисляются древнегреческие тексты, связанные с различными магическими, оккультными и эзотерическими учениями античной эпохи: трактаты последователей герметизма, почитателей мифической личности — мудреца Гермеса Трисмегиста; стихотворные сборники, содержащие пророчества сивилл, или предсказательниц; древние гимны в честь мифического певца Орфея.

различия между религиями лежат в области *ритуалов* (ritus adorationis).

Отсюда парадоксальным образом следует, что, хотя флорентийские платоники питали самые благочестивые намерения, их деятельность может быть названа языческой с бóльшим основанием, чем любое другое течение того времени. Можно не сомневаться, что они осознавали себя христианами. Фичино по знаку с небес сжег свой комментарий к Лукрецию; на протяжении последних двадцати четырех лет своей жизни он был священником, и, по-видимому, хорошим; все свои идеи выносил на суд церкви. Но объективно мысль Фичино все время уводила его в сторону от существа христианского учения. Можно даже заподозрить его и Пико в том, что, хоть они и безоговорочно верили в истинность христианства, ценили они его больше за возвышенность идеалов, наставительность и полезность. Они похожи на людей, защищающих "религию", или даже "идеализм" как таковой, от опасности, которую несут с собой натурфилософские учения, лишающие человека достоинства и свободы, — источником этой опасности Фичино и Пико считали не новое естественно-научное знание, а астрологический детерминизм. Название, которое Пико дал своей работе — "О достоинстве человека", — на самом деле подошло бы для всех их трудов. В готовности Пико и Фичино воспринять любую мысль, которая казалась им возвышенной, духовной или просто волнующей, независимо от ее источника, можно разглядеть первые слабые признаки "нового мышления"[1], как назовут его несколькими столетиями спустя.

Задавшись целью защитить то, что они называли духовной космологией, Пико и Фичино собрали воедино все, что поздние языческие источники (часть которых они считали не поздними, а изначальными) рассказывали о невидимых обитателях вселенной, заново впустив в мир всех тех "средних духов... между ангелами и людьми", которых святой Августин постарался изгнать в восьмой и девятой книгах "О граде Божьем".

Наличие множества таинственных, необязательно злых, духов позволяет без вреда сообщаться с миром невидимого и, соответственно, допускает *высокую магию,* или magia. Таково, по меньшей мере, внешнее и, возможно, случайное усло-

1. "Новое мышление" (*англ.* "new thought" или "higher thought") — религиозное течение оккультного характера, возникшее в США в последней четверти XIX века, придававшее особенное значение жизненной энергии, целительству, "позитивной" силе мысли и т. п.

вие ее возникновения. Но для того чтобы понять подлинную психологию мага, его манию величия или стремление к обожествлению человека, лежащее в основе всего платонизма, мы должны заглянуть глубже. В нашей густонаселенной вселенной Человеку было выделено особое место. Освященный веками трюизм, гласящий, что человек — это микрокосм, в котором понемногу представлено все сущее, в те времена подвергся странной трансформации. Христиане всегда считали, что человек наделен смешанной природой, что он *животное рациональное* (animal rationale) и что он сам может выбирать, чем руководствоваться: разумом или животным началом. Однако порядок или хаос могут возникнуть по его выбору только в границах, отведенных ему всеобщей иерархией бытия: человек способен стать святым, но не ангелом, может опуститься до свинства, но не превратиться в свинью. Флорентийцы же, кажется, подчас думали, что Человек способен стать по своему выбору Любым Существом. У Пико мы находим мысль, странно предвосхищающую Сартра, что человек не имеет никакой специфической природы, а творит ее своими действиями. "Не даем мы тебе, о Адам, — такие слова Пико вкладывает в уста Бога, — ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению... Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь"[1]. Следовательно, мы не отделены от высших духов каким-либо непроходимым барьером. Выше я уже отмечал, что Агриппа в одном месте ограничивает власть наших ритуалов способностью призывать *мировых богов* (mundana numina) или даже их духов, в другом — намекает на более непосредственный доступ к "небесному совершенству". Фичино, похоже, думал также. Мы сродни не только воздушным духам, но и твореньям Божьим высших порядков. Никто, глядя на нас в нашем обычном обличье, не заподозрит нас в обладании почти безграничной властью, но это потому, что души в земных телах "чудесным образом преуменьшают свое подлинное достоинство". Мы приняли эти тела не по велению рока и не в качестве наказания, а по собственному свободному выбору, потому что мы их любим. Власть, которой мы наделены по отношению к

1. "Речь о достоинстве человека". Перевод Л. Брагиной. Цит. по изд.: Эстетика Ренессанса: В 2-х томах / Сост. В. П. Шестаков. — М.: Искусство, 1981. — Т. 1. — С. 249.

ним, некогда распространялась на всю Природу. Но если душа, принявшая человеческий облик, вновь преодолеет свое пристрастие к своему индивидуальному организму, то что помешает ей вновь обрести изначальное господство над всей сотворенной Вселенной?

Этот беглый взгляд на позабытую, но некогда влиятельную философию поможет нам, надеюсь, избавиться от ложных категорий, которые мы применяем к прошлому, основываясь на представлениях о "просвещении" и "суевериях", прилагаемых ex post facto[1]. Освободившись от них, мы увидим, что новая magia, которая отнюдь не была аномалией в ту эпоху, занимает свое место среди других мечтаний о власти, одолевавших тогдашних европейцев. Самоочевидно, что место магии — рядом с эмпиризмом Бэкона. Мы, несомненно, считаем, что его устремления прямо противоположны усилиям адептов магии, но противоположны они только в свете будущего — только потому, что мы знаем: наука преуспела, а магия — нет. Но тогда это еще не было очевидно. Если отвлечься от нашего знания о будущем, мы увидим, что Бэкон и маги самым тесным образом связаны друг с другом. Как и он, они искали знания, способного наделять властью (по словам Бэкона, как ищут "супругу ради потомства", а не "куртизанку ради наслаждения"), как и он, разделяли грандиозную мечту о том времени, когда Человек возвысится до свободной игры "всеми возможными вещами". Речь, без сомнения, идет обо всех вещах не взаимоисключающих — даже Богу не приписывалось большее всесилие. Да и сам Бэкон не стал бы отвергать эту близость к магам: он верил, что у магии "благородная" цель. Теория поэзии, разделяемая Скалигером[2], Сидни и Бэконом основывалась на вере в то, что душа "в своей соразмерности превосходит мир". Даже мечта Макиавелли о политической власти, — абсолютной, таинственной, пребывающей под защитой беспощадной силы и обмана, — можно сказать, отмечена той же печатью. Этой поистине уэллсовской или шовианской безмерности исканий последовательный астролог (хотя большинство, конечно, были непоследовательными) противопоставлял холодную уверенность в том, что судьба человека зависит не от его собственных усилий, а от движения звезд, которым невозможно противиться и которых нельзя задобрить, и что жалкие существа, мечтающие повелевать ветрами и оживлять умерших, на деле

1. Задним числом (*лат.*).
2. Юлий Цезарь Скалигер (1484–1588) — итало-французский гуманист: филолог, философ, естествоиспытатель, астролог, поэт. В 1561 г. выпустил "Поэтику" — важнейшее сочинение эпохи по теории поэзии.

служат теннисными мячами для звезд. Если бы меня спросили, что сближало две эти позиции, я рискнул бы предположить: некое отрицание — и те и другие отказались от прежнего представления о человеке. Раньше человеку были гарантированы своя собственная ступень на иерархической лестнице, свои собственные ограниченные свобода и сила; теперь ограничения и гарантии потеряли определенность — возможно, человеку доступно все, а возможно, и ничего. Но еще раз подчеркну: речь идет не о двух четко противопоставленных лагерях. И те и другие взгляды могут быть найдены у одного и того же автора. Парацельс утверждает, что "человек заключает в себе звезды и небо, которые, притаившись, лежат в его душе... Если бы мы должным образом знали собственные духовные силы, ничто на земле не было бы для нас невозможным". В другом сочинении он говорит, что человек соотносится с элементами природы, как отражение в зеркале соотносится с реальным объектом; по сути, знает о себе и истоках своего бытия, как бы сказали сегодня, не больше, чем знает о себе отражение в зеркале.

Новая география возбуждала гораздо бóльший интерес, чем новая астрономия, особенно среди купцов и политиков, однако литературные тексты заставляют предположить, что и география подстегивала воображение вовсе не так сильно, как мы могли бы ожидать. Первооткрывателями двигал коммерческий интерес: потеснить турок и венецианцев, открыв прямой путь на Восток. В этом преуспели португальцы, научившись огибать Африку и пересекать Индийский океан, — Васко да Гама достиг Малабара в 1498 году. Колумб, человек возвышенной души, имевший миссионерские и научные интересы, разработал свой план действий, опираясь на древнюю идею о шарообразности Земли: плыть на запад, чтобы достичь Востока. Земли, о которых никто не имел ни малейшего представления, преградили ему путь. Хорошо известно, пусть мы редко об этом вспоминаем, что существование Америки принесло Европе одно из крупнейших разочарований. Хитроумные планы и перенесенные испытания — и все ради надежды достичь Катая — вылились в то, что для коренных жителей Америки мы стали современными гуннами. Потерпев неудачу с Катаем, испанцы принялись выкачивать минеральные ресурсы из нового континента. Англичане, прибывшие туда позже и лишенные даже этой возможности, вынуждены были довольствоваться колонизацией, которую по преимуществу рассматривали как социальную канализацию: сток для "нищих бедняков, тревожащих государство", и "тех, кто

ежедневно становится добычей виселицы". Конечно, мечта о Катае не хотела умирать. Мы [первооткрыватели. – *Д. И.*] надеялись, что каждый новый отрезок американского побережья – берег нового острова, а каждая новая бухта – устье канала, ведущего в Тихий океан, или "Южное море". В сравнении с этой постоянно обманывавшей надеждой привлекательные вещи, и в самом деле найденные в реальности, казались несущественными. В Виргинии имелись "мелководье, где мы почувствовали такой приятный и такой стойкий аромат, как будто находились среди цветущего сада", земля, "настолько изобилующая виноградом, словно его порождали прибой и морские волны", король "очень твердый в своих обещаниях", народ "столь же учтивый и вежливый, как любой из европейских", самый "благородный, любящий и верный, не знающий вероломства и предательств", живущий "будто в Золотом веке". Но все это было – не то, лишь "шахта или проход в Южное море" могли бы когда-нибудь "сделать эти места привлекательными для переселенцев из нашей страны". Отсюда отчаянные попытки Перта (1517), Гора (1536), Уиллоуби (1553) и Фробишера (1576–1578)[1] найти либо северо-восточный, либо северо-западный проход. Если судить об истории открытий англичан-первопроходцев XVI века с точки зрения последующих событий, то нынешним американцам и англичанам она может показаться настоящей "Энеидой", но люди того времени видели в ней лишь каталог поражений и призов-обманок. Чувство поражения не умерялось даже никакими высшими соображениями. Миссионерские замыслы иногда включались в планы очередной экспедиции, но реальные достижения раннего протестантизма по этой части были ничтожны.

Поэтическая дымка, сквозь которую путешествия предстали на страницах Чарлза Кингсли и профессора Рали[2], во мно-

1. Томас Перт (ум. 1541) – вице-адмирал Генриха VIII, в 1516–1517 гг. исследовал побережье южной части североамериканского континента; Ричард Гор – организатор неудачного путешествия, затеянного в 1536 г. с целью исследовать залив Святого Лаврентия; сэр Хью Уиллоуби (ум. 1554) в 1553 г. возглавил экспедицию, которая пыталась разведать морской путь на северо-восток в районе Новой Земли, но потерпела неудачу и погибла; сэр Мартин Фробишер (ок. 1535–1594) в 1576–1578 гг. совершил три путешествия с целью найти северный проход в Тихий океан.
2. Чарлз Кингсли (1819–1875) – английский священник, университетский профессор и писатель, автор ряда исторических романов, в том числе "Эй, на Запад!" (1855), посвященного морским приключениям елизаветинской эпохи; Уолтер Рали (1861–1922) – профессор английской литературы, писатель, автор таких сочинений, как "Английские мореплаватели" (1904) и "Первые английские мореплаватели XVI века" (1910).

гом навеяна позднейшим романтизмом и империализмом. Нетронутая Природа – равнины без дворцов и реки без нимф – ничуть не привлекала тех, кто, подобно Одиссею, ценил путешествия исключительно за возможность видеть новые города и узнавать нравы людей. А лучшим умам Европы еще только предстояло пройти долгий путь, ведущий к безмятежному согласию с империализмом XIX века. Оглянитесь в прошлое хотя бы к временам Бёрка[1] и Джонсона, и вы столкнетесь с совсем другой позицией: "в тот самый год, принесший катастрофу для человечества" были открыты Америка и морской путь в Индию. Загляните еще дальше, во времена Бьюкенена[2], и вы прочтете, что великим первопроходцем, подлинным первооткрывателем новых земель была Алчность. Лучшие умы Европы стыдились того, как европейцы осваивают Америку. Монтень с волнением спрашивал, почему столь благородное открытие не выпало на долю древних, способных принести цивилизацию туда, куда мы принесли лишь порчу. Даже с практической точки зрения выгоды от заморских открытий не всегда были очевидны домоседам. Наши купцы, замечает Уильям Гаррисон[3] в 1577 году, отправляются в Катай, Московию и Татарию, "откуда, по их словам, привозят прекрасные товары. Но, увы, я не вижу, чтобы их путешествия были способны понизить цены хоть на йоту... В прежние времена, когда заморские суда с трудом добирались до нашего острова, фунт сахара стоил четыре пенса, а сейчас он стоит полкроны" ("Описание Англии").

Поэтому не стоит удивляться, что диковинные открытия и слава первопроходцев, пусть о них кое-где пишут Хаклит[4] и сами мореплаватели, редко проникали на страницы художественных произведений. Эхо подобных настроений слышится в "Утопии" Мора, и время от времени путешествия упоминаются у Спенсера, Шекспира, Донна и других. Лишь по мере того, как эпоха Великих открытий уходит в прошлое, их ценность возрастает. Мне кажется, Дрейтон интересовался ими больше

1. Эдмунд Бёрк (1729–1797) – англо-ирландский государственный деятель, писатель и философ, сторонник независимости американских колоний от Англии.
2. Джордж Бьюкенен (1506–1582) – выдающийся шотландский историк и гуманист, воспитатель королевы Марии Стюарт и короля Иакова (впоследствии английского короля Иакова I); профессорствуя в Бордо, оказал влияние на Мишеля Монтеня.
3. Уильям Гаррисон (1534–1593) – автор энциклопедического труда "Описания Англии" (1577), вошедшего в "Хроники Англии, Шотландии и Ирландии" Холиншеда.
4. Ричард Хаклит (1552/3–1616) – писатель, неутомимый собиратель географических сведений, подытоживший вклад англичан в Великие географические открытия сборником "Книга путешествий" (1589).

Шекспира, а Милтон — больше Дрейтона. Но в XVI веке воображение все еще с много большей охотой обращается к Древней Греции и Риму, Италии, Аркадии, английской истории или английским легендам. Лодж, сочиняющий рыцарский роман об Арденском лесе[1] на борту корабля, плывущего к Азорским островам, типичный тому пример.

Америка могла повлиять не только на писателей, но и на философов лишь в одном отношении: образ Дикаря, или Естественного человека, если и не был рожден ею, то благодаря ей был запечатлен в умах современников. Впрочем, место для него было готово заранее. Христиане описывали нагого Адама, стоики — господство Природы, поэты — век Сатурна. Но в Америке, как многим тогда казалось, подобные вещи можно было увидеть воочию. Естественный человек, разумеется, — образ двойственный. Его можно было представлять идеально невинным. Из этой идеи родились эссе Монтеня о каннибалах, государство Гонзало в "Буре", "Дикарь-спаситель" в "Королеве фей" Спенсера, "царство божье" Поупа и первоначальное бесклассовое общество марксистов. Это один из великих мифов человечества. С другой стороны, Дикарь мог обладать почти животной жестокостью. Отсюда — Калибан, плохие дикари в "Королеве фей", царство природы в изображении Гоббса и "пещерный человек" современной массовой культуры. Это другой великий миф. Различные подтексты, связанные с нашим словом "примитивный" (в XVI веке они были совсем другими), свидетельствуют о потенциале этого мифа, пусть сегодня он и базируется на других основаниях, например на эволюционной биологии.

Если новые открытия в астрономии и географии, насколько мы можем судить, не казались современникам такими же важными, как нам, то этого не скажешь о гуманизме и пуританизме. Но я должен сразу же предостеречь читателя от возможного недопонимания. Оба слова с тех пор настолько изменили свое значение, что "пуританин" означает сегодня едва ли не то же самое, что "ригорист" или "аскет", а "гуманист" — то же самое, что "противник пуритан". Чем решительнее мы откажемся от этих современных значений, приступая к изучению реалий XVI века, тем лучше мы эти реалии пой-

1. Прозаический роман Томаса Лоджа (ок. 1558–1625) "Розалинда" (опубл. 1590) послужил Шекспиру источником сюжета для комедии "Как вам это понравится". Правда, писатель и драматург по-разному локализуют Арденский лес: у Лоджа он находится "в окрестностях Бордо", тогда как у Шекспира, полагают ученые, это или родной для него Арденский лес в Уорикшире, или какое-то место в Бельгии.

мем. Сами англичане того времени называли пуританином того, кто хотел отменить епископат и реформировать англиканскую церковь по образцу женевской, учрежденной Кальвином. Среди пуритан не было ни сепаратистов, ни диссидентов (в современном смысле слова). Как правило, они оставались членами официальной церкви и мечтали о реформах изнутри. Следовательно, можно говорить о разных градациях пуританизма, а значит, очень трудно провести четкую линию между пуританами и непуританами. Лучше использовать это слово для обозначения "передовых", или "радикальных", протестантов. На мой взгляд, пуританами можно называть тех, кто настаивал на оправдании одной лишь верой, признавал проповедь обязательным, почти единственным источником благодати и отрицательно относился к епископам — что могло принимать разные формы: от необходимости мириться с ними до открытой враждебности к ним. Гуманизм в том единственном смысле, в каком я буду употреблять это слово, описать гораздо легче. Под гуманистом я понимаю человека, который преподает, или изучает, или, по меньшей мере, высоко ценит древнегреческий язык и по-новому переосмысленную латынь; а гуманизм — это филологические принципы и критическое мировоззрение, усваиваемые в процессе обучения этим языкам. В сущности, гуманизм — это начальный этап классицизма. Очевидно, что если мы будем именно так употреблять оба этих слова, то XVI век уже не покажется нам эпохой противостояния между пуританами и гуманистами. На самом деле, пуритане и гуманисты часто были одними и теми же людьми. Даже когда это было и не так, их объединяли общие сильные антипатии и определенное сходство характеров.

Гуманисты сделали две вещи, за одну из которых мы перед ними в неоплатном долгу. Они нашли, издали и откомментировали множество древних текстов на древнегреческом, латинском и древнееврейском языках. Конечно, следует помнить, что многие латинские авторы никогда и не терялись: Вергилий, Овидий, Лукан, Стаций, Клавдиан, Боэций[1] и другие были так же хорошо знакомы Данте и Чосеру,

1. Марк Анней Лукан (39–65 н. э.) — римский поэт, автор дошедшей до нас неоконченной поэмы "Фарсалия, или О гражданской войне"; Публий Папиний Стаций (ок. 40 — ок. 96 н. э.) — римский поэт, автор эпической поэмы "Фиваида"; Клавдий Клавдиан (ок. 370 — ок. 404) — римский поэт греческого происхождения, автор неоконченной поэмы "Похищение Прозерпины"; Северин Боэций (ок. 480 — ок. 524) — раннехристианский философ и богослов, автор знаменитого в Средние века "Утешения философией" (ок. 524).

как и Ронсару и Джонсону. Следует также помнить, говорят нам современные ученые, что в действительности далеко не все сочинители XVI века были столь хорошо знакомы с древними, насколько может показаться при изучении трудов этих писателей. Цитаты нередко заимствованы из вторых и третьих рук. Но все же почти всеми известными нам древнегреческими текстами и доброй частью латинских мы обязаны именно гуманистам, и именно гуманисты значительно продвинулись в области филологической работы.

Если бы гуманисты сделали только это, они оставили бы по себе исключительно добрую память. Однако они еще и положили начало вкусам и критическим основам, которые мы сегодня называем классицизмом. У нас вошло в привычку чуть ли не противопоставлять друг другу гуманизм и "неоклассическую" школу, но я считаю, что различия между ними сильно преувеличены. Классицисты — законные наследники гуманистов. Различия между гуманистами и классицистами приходится искать с лупой в руке, тогда как сходство между ними бросается в глаза. Нет никаких оснований считать, что елизаветинская литература — порождение одного "лагеря", а литература начала XVIII века — порождение другого. Все факты говорят о том, что наша великая литература 1580—1590-х годов появилась вопреки гуманизму с его единствами, "Горбодуками"[1] и английскими гекзаметрами — гуманизму, который, если бы мог, задушил бы ее, но не сумел этого, потому что прилив свежих талантов как раз тогда был высок необычайно. Позже, когда мы ослабели, гуманизм взял свое, и начался период нашего псевдоклассицизма.

Нам потому так трудно объективно оценить новые вкусы, привнесенные гуманистами, что существующая система образования унаследована от них и, следовательно, сами термины, которыми мы пользуемся, воплощают в себе идеи гуманистов. Например, мы говорим, что они заменили "средневековую" латынь "классической". Но сама идея "Средних веков" была придумана гуманистами — выражение *средний*, или *промежуточный, период* (media tempestas) впервые появилось лишь в 1469 году. А что означало тут слово "промежуточный", как не то, что тысяча лет развития богословия, метафизики, юриспруденции, этикета, поэзии и архитектуры превращены просто в пробел, разрыв, паузу между чем-то и чем-то значимыми по-настоящему?

1. "Горбодук" (1561) — ученая драма двух авторов-аристократов, Т. Нортона и Т. Сэквилла, написанная в подражание римскому поэту и философу Сенеке. В начале 1580-х гг. Ф. Сидни в "Защите поэзии" назвал ее максимально соответствующей поэтическим стандартам древних.

Этот абсурдный взгляд может показаться естественным, только если мы полностью воспримем идеи гуманистов. Можно поменять терминологию и назвать ту латынь, которую вытеснили гуманисты, не "средневековой", а "варварской". Это сработает, если о "варварской" латыни мы будем судить по "Письмам темных людей" – веселой гуманистической сатире, где воображаемые персонажи используют ломаную латынь (которой не было и быть не могло ни у одного великого писателя Средних веков), чтобы высказать вздор, который останется вздором, на каком языке его ни выражай. Но если, отложив сатиру, мы обратимся к фактам, то останется только недоумевать, в каком смысле слово "варварский" может быть приложено к развивающемуся, чуткому, гибкому языку Беды Достопочтенного, Фомы Аквинского, великим религиозным гимнам или "Кармина бурана"[1]? Ответ на этот вопрос очевиден: эту латынь можно назвать варварской, только если мы, усвоив стандарты гуманистов, позволим им выступать судьями в их же собственном деле. Но если мы примем в качестве критерия молчаливую оценку потомков (весьма отличную от означенной), результат окажется разительно иным. Средневековая философия и сегодня читается как философия, средневековая история – как история, песни – как песни, средневековые гимны до сих пор служат своей цели. "Варварские" книги пережили века в том единственном смысле, который и впрямь что-то значит: ими пользуются так, как это было задумано их авторами. Трудно сказать то же самое хотя бы об одном каком-нибудь латинском тексте гуманистов, за исключением "Утопии" Мора. Латинскую поэзию Петрарки, сочинения Полициано[2], Бьюкенена, сладостного Саннадзаро[3] и даже самого Эразма сегодня открывают лишь в исторических целях. По сути, мы читаем гуманистов, чтобы узнать, что такое гуманизм; но мы читаем "варварских" авторов, чтобы узнать нечто новое и занимательное о любом предмете, о котором они писали. Стоит нам запретить языку гуманистов вмешиваться в спор, и мы задумаемся: не лучше ли называть "варварскую" латынь здоровой, а "классическую" – мертворожденной?

На деле, мертворожденной она и была. Именно гуманистам мы обязаны курьезной идеей о "классическом" периоде

1. Беда Достопочтенный (672–735) – английский богослов и историк; "Кармина бурана" (XIII в.) – сборник латинской поэзии, написанной странствующими поэтами – вагантами.
2. Анджело Полициано (1454–1494) – итальянский поэт-гуманист, автор драмы "Сказание об Орфее".
3. Якопо Саннадзаро (1458–1530) – итальянский поэт, автор знаменитого пасторального романа "Аркадия" (опубл. 1504).

в языке — правильном и нормативном настолько, что все предшествующее следует считать незрелым и архаичным, а все последующее — упадком. Так, Скалигер учит нас, что латынь была "грубой" у Плавта, "зрелой" — от Теренция до Вергилия, "декадентской" — у Марциала и Ювенала, "старческой" — у Авсония[1] ("Поэтика"). Вида Кремонский[2], взяв предмет еще шире, утверждает, что после Гомера вся греческая поэзия переживала упадок. Однажды установившись, этот предрассудок привел к убеждению, что писать на латинском языке хорошо в XV и XVI веках можно было, лишь рабски копируя стиль авторов далекого прошлого. Так был положен конец живому развитию латинского языка, диктуемому потребностями новых талантов и новыми темами; так, коснувшись латинского языка "своим холодным и сухим жезлом"[3], классический дух завершил его историю. Конечно, гуманисты мечтали не об этом. Они надеялись сохранить латынь в качестве живого эсперанто Европы, запустив великий механизм лингвистических перемен вспять — ко временам Цицерона. С этой точки зрения гуманизм оказался великим возвращением к старине, причем с непоправимыми последствиями. Гуманисты сумели прикончить средневековую латынь, но не сумели вдохнуть жизнь в свой педантично реставрированный стиль века Августа. Еще до того, как они перестали говорить о возрождении латыни, стало ясно, что в реальности они воздвигли ей могильный памятник, в строительство которого были вложены фантастические усилия и умения. Друг Бембо[4] по имени Лонголий связал себя клятвой не просто избегать любого слова, которого нет у Цицерона, но и любого слова в грамматическом числѐ и падеже, если они у того не встречаются. Возникло представление о совершенстве в отрицании: лучше избежать красивого оборота, чем допустить хотя бы намек на оскорбление строгого вкуса. Гуманисты соперничали, выискивая друг у друга и предавая анафеме "неклассические" слова, поэтому "дозволенный" язык постоянно беднел. Усилия неолатинских поэтов растрачивались на столь тщательное копирование древних, что результат напоминал не то подделку, не то сеанс ясновидения. Эти результаты часто радовали, но так, как радует разгадка трудной загадки.

1. Деций Магн Авсоний (ок. 310 — ок. 394) — древнеримский поэт и ритор.
2. Марк Иероним Вида (1490–1566) — итальянский гуманист, автор трактата "О поэтическом искусстве".
3. Джон Милтон "Потерянный Рай"; в X книге поэмы этим жезлом орудует Смерть.
4. Пьетро Бембо (1470–1547) — итальянский гуманист, кардинал и ученый.

И гуманисты, и люди Средних веков, разумеется, смотрели на древних через призму своего вкуса и склада ума. Несомненно, так же поступаем и мы. Вплоть до недавнего времени считалось само собой разумеющимся, что средневековый взгляд на древних искажал их сильнее, чем взгляд гуманистов. И не удивительно, если учесть, что сами гуманисты заверили нас в том, что именно так обстоит дело и что мы получили наше знание латыни и греческого исключительно из их рук. Но стоит посмотреть на предмет собственными глазами, и мы согласимся с Буркхардтом[1], что целый ряд средневековых поэм куда ближе по духу античной литературе, чем бóльшая часть сочинений гуманистов, прилежно ее копирующих по форме. Неизбежно возникает вопрос: не был ли взгляд гуманистов на те или иные вопросы так же искажен, как взгляд Средневековья — на другие?

Подобное искажение, пожалуй, коренилось в самом характере гуманистов. Чтобы понять, откуда оно, нужно, прежде всего, усвоить, каким он никогда не был. Гуманисты никогда не питали интереса к чувственности или духовным порывам греческого воображения; мифы не радовали их даже как хорошие “байки”. Мифами эти ранние классицисты вообще интересовались куда меньше, чем Данте, Гильом де Лоррис[2] или Чосер. Скалигер даже бранил Гомера за то, что тот пересказывает *бабушкины сказки* (nugae anicularum).

Гуманистов античная литература привлекала совсем другим. Нигде это не проявляется с такой отчетливостью, как у Вивеса[3], сочинившего похвалу латинскому языку. Пусть нас не удивляет выбор примера. Невозможно отрицать, что культура гуманистов, несмотря на свой интерес к древнегреческому, оставалась преимущественно латинской. Тому было множество причин: бóльшая сложность греческого языка по сравнению с латинским, спрос на латинских секретарей, ораторов и официальных историков, преимущества латыни как международного языка и даже патриотизм итальянцев, которые отзывались о языке Данте как о *готическом наречии* (Gethica lingua) и полагали, что они-то и возрождают родной язык. Но у предпочтения,

1. Якоб Буркхардт (1818–1897) — швейцарский историк культуры, автор ставшего классическим труда “Культура Италии в эпоху Возрождения” (1860).
2. Гильом де Лоррис (пер. пол. XIII в.) — французский поэт, создавший первую часть знаменитого аллегорического “Романа о розе” (дописан в 1275–1280 гг. Жаном де Меном).
3. Хуан Луис Вивес (1493–1540) — испанский ученый-гуманист, бóльшую часть жизни проживший на юге Нидерландов, основатель современной психологии.

которое гуманисты отдавали латыни, были и более глубокие, и более характерные причины. Вивес говорит так: “Она обогащена интеллектом огромного множества превосходных умов, преуспевших в ее усовершенствовании и взращивании, и еще наделена приятным звучанием наряду с весомостью и основательностью — не так, как другие языки, грубые и невежественные, но давая живой образ мудрого и доблестного мужа, рожденного и воспитанного в хорошо устроенном обществе” (“О преподавателе”). Весомость, мудрость, *гражданственность* (civitas), с другой стороны — грубость и невежество: вот где зарыт ключ. Люди, ощущающие свое невежество, простоту и незрелость, стремятся стать искушенными, воспитанными и зрелыми. Иными словами, нет ничего столь же противоположного тяге романтиков к простоте и спонтанности. Образ “сброшенных оков”, используемый для описания плодов возрожденной учености, может легко сбить нас с толку. Гуманисты стремились к порядку и дисциплине, убедительности и декоруму, причем справедливо полагали, что скорее найдут эти качества у римлян, нежели у греков. Полициано, вынужденный признать вслед за Квинтилианом[1], что латиняне “хромают” в комедии, объясняет причину: “Римская серьезность противится [комическому]”.

Это желание быть самыми что ни на есть взрослыми порой приводило к плачевным последствиям. Конечно, в латинской литературе можно обнаружить качества, которыми так восхищались гуманисты, пусть эти качества и не являются ее исключительной прерогативой и не так уж там распространены. Но именно этим чертам совершенно не стоит подражать. Возвышенные и серьезные речи восхитительны или хотя бы допустимы лишь в том случае, когда выражают возвышенные и серьезные мысли. Но подражать им — значит воспроизводить пустую оболочку. Дело не в том, что это невозможно. Еще как возможно: и сегодня любого смышленого школьника можно обучить правилам цицероновской прозы. Однако благородные жесты и речи в исполнении людей старательных, но посредственных, — способных, дотошных, вооруженных “Ступенью”[2] или словарем, нервно избегающих всего “низкого”, — производят отталкивающее впечатление. Именно так гуманисты создали новое литературное качество: вульгарность. Трудно найти хотя бы од-

1. Марк Фабий Квинтилиан (ок. 35 — ок 96 н. э.) — римский ритор, автор учебника риторического искусства “Наставления оратору”.
2. “Ступень к Парнасу” — в широком смысле любой средневековый учебник поэтического мастерства; как самостоятельное произведение был издан в 1686 г. немецким иезуитом Паулем Алером (1656–1727).

но вульгарное сочинение у средневековых авторов. Когда средневековая литература бывает слаба, причиной тому — честная и откровенная неумелость: автор пишет скучно, затянуто, бессвязно. Но виньетки и завитушки ряда неолатинских сочинений, это та разновидность испорченности, в основе которой — не просто нехватка таланта, а "труд упорный и дурной"[1], то есть нечто новое. Несомненно, следует признать: когда в возвышенный стиль древних классиков облекалось благородство их позднейших учеников, возникало нечто величественное — нечто такое, что и не могло быть каким-либо иным. Но подобные примеры крайне редки. Пожалуй, только Расин и Милтон сумели в своей поэзии воплотить идеал гуманистического стиля и не погибнуть под его тяжестью.

Нет ничего удивительного в том, что подобные вкусы побуждали гуманистов находить у древних больше "классического", чем имелось на самом деле, или, при большей читательской проницательности, упрекать их в недостатке "классики". Если Скалигер предпочитает Гомеру Вергилия, то лишь потому, что Гомер "низок". Критик непочтительно замечает, что стенания Андромахи, оплакивающей Гектора, "больше отдают причитаниями базарной торговки, чем плачем благородной дамы" ("Поэтика").

Итак, гуманисты привнесли в свое прочтение древних ряд вредных предубеждений, но одновременно сохранили худшую из средневековых литературных привычек, а именно стремление все интерпретировать аллегорически. При этом утратив способность, по-видимому общую для всех средневековых людей, воспринимать прямой, очевидный смысл серьезных литературных произведений, невзирая ни на какой аллегоризм. Интересы средневекового читателя зачастую куда ближе к интересам читателя античного, а не читателя-гуманиста. Данте, изображающий Вергилия своим проводником по Аду и восхваляющий его как поэта той Италии, "для которой умерла Камилла"[2], воспринимал его так, как того хотелось бы самому Вергилию. Но для Стэнихерста[3] буквальный смысл "Энеиды" не глубже любого из "Кентерберийских рас-

1. Цитата из эпиграммы английского писателя и филолога Сэмюэла Джонсона (1709–1784).
2. Цит по изд.: Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с ит. М. Лозинского. — М.: Наука, 1968. — С. 12. Камилла в "Энеиде" у Вергилия (VII, 803–817; XI, 532–831), — предводительница вольсков, оборонявшая земли Италии от троянцев и павшая в этой борьбе.
3. Ричард Стэнихерст (1547–1618) — дублинский алхимик, переводчик, поэт и историк, в 1582 г. издал перевод первых четырех песен "Энеиды".

сказов". Действуя в том же духе, Мантуанец[1] ищет в "Буколиках" все наименее пасторальное и тем самым искажает восприятие эклог Вергилия на столетие вперед. Множество доводов говорят в пользу того, что, если бы средневековые европейцы были знакомы с Гомером, им легче далась бы суть его поэзии, чем любому из гуманистов, даже такому, как Чапмен, который находил в ней не героическую легенду, а "ученость, наставление и мудрость" (и знаки Зодиака на щите Ахилла), и полагал, что гомеровский стиль следует культивировать в теплице, полной метафор-концептов.

Александр Кинглейк[2] упоминает о разнице в восприятии Гомера ребенком и "ученым комментатором". Ребенок, пишет он, "на двадцать столетий ближе к древним грекам", потому что не думает о красотах слога, а захвачен ходом осады. В определенном смысле таково же различие между средневековым читателем и гуманистом: гуманист не интересуется осадой, потому что слишком увлечен литературой, которая в его понимании — не более чем стиль, который прежде всего — модель для подражания. Такой "литературоцентризм" не мог не сказаться на нашем восприятии великих писателей. Пример тому — различие между "Домом славы" Чосера и "Храмом славы" Поупа[3]. Во втором случае великие поэты представлены в современном духе: им отведено место в храме, потому что они достойны восхваления. Но у Чосера речь идет не о поэтах, а об их сказаниях: Стаций[4] присутствует, чтобы засвидетельствовать славу Фив, Гомер — славу Трои и т. д. Для Чосера славы достойны не поэты, но те, что и кого они поют. Для него читать Вергилия означает думать не о Вергилии, а об Энее, Дидоне и Мезенции[5].

Гуманистическая культура, как уже говорилось, была преимущественно латинской. Чем глубже мы понимаем вкусы гуманистов, тем отчетливее видим, что это было неизбежно. Греческих писателей часто превозносили, но любили лишь второстепенных (Плутарх, Гелиодор и др.). Греческий язык противится той правильности и риторической утонченности, о которых так заботились гуманисты: он слишком гибкий, чувственный и конкретный. С его помощью невозможно обла-

1. Джованни Баптиста Спаньоли Мантуанец (1447–1516) — реформатор ордена кармелитов, поэт, представитель христианского гуманизма.
2. Александр Уильям Кинглейк (1809–1891) — английский историк и автор романов о путешествиях; ниже цитируется его роман "Эотен" (1844).
3. Александр Поуп (1688–1744) — английский поэт-классицист.
4. См. прим. к с. 24.
5. Эней, Дидона, Мезенций — персонажи поэмы Вергилия "Энеида".

читься в мрамор. Римляне — или специально отобранные римляне — в этом смысле были удобнее. Поэтому не стоит думать, будто англичане XVI века находились под глубоким влиянием духа или форм греческой литературы. Платон привлекал своим учением, а не формой, к нему тянулись философы и философствующие поэты. Чапменовский перевод будто нарочно показывает, насколько подлинный Гомер англичанам в то время был недоступен. Великие уроки Древней Греции мы выучили не в XVI, а в XIX веке. Шелли, Лэндор, Браунинг, Теннисон, Арнолд, Раскин, даже Моррис — все они, каждый на свой лад, были куда более восприимчивы к греческому духу, чем любой из елизаветинцев. Разумеется, они воспринимали греческих авторов через призму романтизма, но это ничтожное искажение в сравнении с оптикой гуманистов. Несомненно, по своей восприимчивости античное, средневековое и романтическое сознания во многом схожи, тогда как гуманизм стоит от них в стороне. До тех пор пока не развеялся туман классицизма, великие греческие классики оставались непрочитанными.

Освоившись с тем, что́ гуманисты принимали, рассмотрим и то, от чего они решительно отворачивались. Прежде всего, они ненавидели все средневековое (это объединяло их с пуританами). Но, как было сказано выше, здесь имелось одно досадное исключение. Филологи гуманистического толка переняли у своих предшественников убеждение в том, что всякая великая поэма представляет собой аллегорию и энциклопедию. Скалигер полагал, что Юпитер у Вергилия посылает на землю вестницу-Ириду не в буквальном смысле, а лишь в качестве напоминания о том, что планеты подчиняют ход событий своему влиянию. Вивес[1], в общем способный усомниться в аллегорическом методе, применяет его к “Буколикам” с характерным объяснением: “Если бы в этом сочинении не было скрытого смысла, оно едва ли стоило бы трех лет труда, вложенного Вергилием в его совершенствование”. Это созвучно упомянутому выше мнению Стэнихерста, для которого буквальное содержание “Энеиды” было всего лишь еще одним “кентерберийским рассказом”. Гуманисты не могли поверить, что Вергилия всерьез интересовали пастухи, влюбленные, воины, путешествия и сражения, — они считали, что все это не более чем маски, скрывающие более “взрослый” смысл. Средневековые читатели тоже охотно верили в скрытую мудрость поэтов, но, будучи научены тому, что многослойное значение Священного Писания не отме-

1. См. прим. к с. 28.

няет его буквального смысла, все же не позволяли скрытой мудрости заслонить "благородную и приятную историю", о которой повествовал текст. Поэтому они участвовали в осадах вместе с героями, плакали вместе с героинями и пугались чудовищ.

Таким образом, сохранив из средневекового опыта то, что в наименьшей мере этого заслуживало, гуманисты отвергли (да еще с проклятиями) все остальное. В особенности ненавистны им были рыцарские романы и схоластическая философия.

Нападки Эскема[1] на истории о рыцарях короля Артура иногда называют пуританскими, но на них в любом случае нападал бы и Эскем-гуманист. Единственное различие между гуманистом-католиком и гуманистом-протестантом заключалось в том, что первый назвал бы эти истории просто варварскими и глупыми, а второй добавил бы: "И к тому же они папистские". Военные приемы утопийцев из книги Томаса Мора последовательно ниспровергают рыцарский кодекс чести — утопийцы стыдятся побеждать в открытом бою, но радуются, когда им удается одержать верх с помощью коварства и обмана или подкупом убедить подданных своего противника разделаться с ним. Эразм был против того, чтобы юные принцы читали про "Артуров и Ланселотов", поскольку эти книги отдают "тиранией, а также грубостью, глупостью и слабоумием". Монтень гордится образованием, благодаря которому он еще в детстве полюбил Овидия, а о Ланселотах, Амадисах, Гюонах[2] "и прочих дрянных книжонках"[3] даже не слыхивал.

Впрочем, нападки гуманистов на рыцарские романы не смогли отпугнуть от них основную массу читателей, по крайней мере в XVI веке. Куда серьезнее по своим последствиям была борьба, в которую гуманисты вступили со средневековой философией. И вновь нам следует остерегаться упрощений. Мы не должны представлять себе, будто гуманисты, взяв в союзники новую науку, открыто восстали против "тирании Аристотеля". Гуманисты редко, если не сказать случайно, объединялись с учеными-естествоиспытателями; ученые не всегда отвергали схоластику; Аристотель и схоласты порой нахо-

1. Роджер Эскем (1515–1568) — английский гуманист, писатель и педагог, в 1548–1550 гг. обучавший латыни и греческому будущую королеву Елизавету I.
2. Ланселот, Амадис Гальский — знаменитые герои ряда средневековых рыцарских романов; Гюон Бордосский — главное действующее лицо французской героической поэмы (XIII в.).
3. Монтень. Опыты. — С. 164.

дились в оппозиции. По сути, мятеж гуманистов против философии не был мятежом философским. Подлинный его характер лучше всего раскрывается в словах самих мятежников. Ваши философы, писал Вивес, любят напускать туману и создавать трудности на ровном месте, а если их жаргон вы называете латынью, то нам придется переименовать язык, на котором говорил Цицерон. "[Они] мнят себя истинными богословами главным образом потому, что изъясняются столь грубым и варварским языком"[1], – пишет Эразм в "Похвале глупости". "Вы зовете Фому Аквинского доктором? – спрашивает Йохан Вессель[2]. – Но он не знал ни одного языка, кроме латыни, да и ту едва ли!" Нам предлагают восхищаться утопийцами, которым неведомы "Вторые интенции"[3]. "Может ли Химера, в пустом пространстве жужжащая, поглотить вторые интенции?"[4] – подхватывает Рабле: вот подлинный вопрос, волнующий схоласта! Тут не новая философия нападает на старую; перед нами примеры того, как литераторы и беллетристы во всякое время нападают на философию вообще. Ни один гуманист не оставил по себе памяти как философ. Все они лишь насмехаются и ничего не опровергают. Схоласт выдвигает и отстаивает суждение о явлениях – гуманист же возражает, что слог того не изящен. Против языка схоластики как инструмента мысли – инструмента, открывшего, по словам Кондорсе[5], "точность мысли, неизвестную древним", – гуманисты обычно не удосуживались выдвигать рациональные возражения. Они высмеивали термины схоластов не в силу их бесполезности, а лишь потому, что ими не пользовался Цицерон.

Война гуманистов и схоластов была не войной идей, а войной гуманистов против идей. В ней воплотилась тяга гуманистов считать красноречие единственным мерилом учености; ее подстегивало (если не прямо провоцировало) то, что в уни-

1. Эразм Роттердамский. Похвала глупости / Пер. с лат. П. К. Губера; Под ред. С. П. Маркиша. – М.: ГИХЛ, 1960. – С. 76.
2. Йохан Вессель (1419–1489) – нидерландский богослов, представитель раннего гуманизма.
3. Томас Мор. Утопия / Пер. с лат. Ю. М. Каган. – М.: Наука, 1978. – С. 209.
4. Льюис цитирует Рабле не совсем верно, перефразируя название некоей латинской книги, упоминаемой в "Гаргантюа и Пантагрюэле". В оригинале это название звучит так: "Хитроумнейший вопрос о том, может ли Химера, в пустом пространстве жужжащая, поглотить вторичные интенции, обсуждался на Констанцском соборе в течение десяти недель". Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. Н. Любимова. – М.: Правда, 1981. – С. 135.
5. Николя де Кондорсе (1743–1794) – французский философ-просветитель, математик и политический деятель (далее цитируется его сочинение "Жизнь Тюрго", 1786).

верситетах преподаватели риторики тогда чаще всего занимали менее почетные и выгодные места, чем их противники. Что касается Англии, то в Оксфорде гуманизм, связанный с пуритантством, окончательно победил в 1550 году, когда схоластов — этих, как пишет Энтони Вуд[1], "благороднейших авторов" — обвинили "в варварстве, незнании Писания и многочисленных обманах", а их книги "выбросили из колледжских библиотек" и публично сожгли — вместе с книгами по математике, заподозренными во влиянии, оказанном "папистами и дьяволом". В результате, добавляет Вуд, вскоре в университете ничему больше не учили, кроме "поэзии, грамматики, пустых песенок и всякого непотребства" ("История и древности Оксфорда"). Джордано Бруно в 1584 году отзывался об Англии как о стране, "лишенной доброго знания философии и математики... все доктора которой — лишь доктора грамматики, исполненные упрямого невежества, педантизма, предубеждений и угрюмой неучтивости".

Говоря откровенно, в области философии гуманисты выказали себя настоящими филистерами, почти обскурантами. Именно так — новое знание породило новое невежество. Возможно, всякое новейшее знание прокладывает себе дорогу подобным образом: на наших глазах естественные науки взяли верх над гуманитарными, как некогда гуманисты победили метафизиков. Внимание человека имеет свои пределы: новый клин вышибает старый.

И все же мне не хотелось бы завершать этот краткий рассказ о гуманистах словами осуждения. Несмотря на причиненный ими великий ущерб, узость их кругозора, свойственные им похвальбу и свирепость (лишь по странному недоразумению мы считаем их вежливыми, дружелюбными и — в этом смысле — "гуманными"), мы перед ними в неоплатном долгу. Если мы и говорим, что, открывая тех или иных классиков, гуманисты в самый подход к ним заложили предубеждения, на распознание которых у нас ушли века, то делаем мы это лишь на основании текстов, доставшихся нам из рук гуманистов. Если их нравы порой и страдали от мегаломании, то и дела их были поистине титаническими.

1. Энтони Вуд (1632–1695) — английский антиквар, автор латинской книги "Истории и древности Оксфорда" (1674).

Джонатан Бейт

Стратфордская грамматическая школа

Глава из книги *Душа века*

Перевод Любови Сумм

В *школу*

Из дому он выбирался, с охотой или неволею, за несколько минут до шести утра летом и до семи — зимой. От двери родительского дома и мастерской по изготовлению перчаток сворачивал влево по Хенли-стрит, на рыночном перекрестке — вправо, мимо позорного столба на верхнем конце Шип-стрит, вдоль Чепел-стрит и за фахверковым зданием богадельни, что и поныне сохранилось на Черч-стрит, входил в школу. Благодаря положению отца в городском совете[1] учился он в "Новой королевской школе" бесплатно. По каменной лестнице за часовней Гильдии, где иконы замазаны известью, — в просторный класс. На пересечении скошенных дубовых балок резные украшения — разноцветные розы и сердца. Красная роза Ланкастеров и белое сердце Йорков — символ примирения древней вражды двух королевских линий в династии Тюдоров.

"Грамматика", разумеется, латинская. От рассвета до заката шесть дней в неделю круглый год напролет (по четвергам и субботам учились полдня). Учителем Шекспира сначала был Саймон Хант, потом Томас Дженкинс, возможно, валлиец, как Хью Эванс в "Виндзорских насмешницах", наставник ум-

© Jonathan Bate 2008, used by permission of The Wylie Agency (UK) Limited
© Любовь Сумм. Перевод, 2016
Глава 5 печатается с сокращениями.

Джонатан Бейт (р. 1958) — литературовед, шекспировед, биограф, публикатор, сценарист, романист. Профессор английской литературы Оксфордского университета. Лауреат многих литературных премий, в том числе премии имени Н. Готорна (за биографию Джона Клэра). В "ИЛ" опубликовано интервью с ним Уэна Стивенсона "Из уважения к истине" (2014, № 5).

1. Джон Шекспир, отец драматурга, был олдерменом — членом муниципального совета Стратфорда. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

ного и дерзкого мальчишки Уильяма. Поскольку латынь изучали только мальчики (ну и разве что принцессы или девицы из самых высокопоставленных семейств), то из-за вмешательства миссис Куикли начинаются недоразумения и сыплются великолепные каламбуры:

Эванс. Сколько чисел у имен существительных?

Уильям. Два.

Миссис Куикли. Вот как! А я, признаться, думала, что их гораздо больше. Да неужто двух чисел хватит на все имена?

Эванс. Перестаньте болтать пустяки. Теперь скажи мне, Уильям, что значит прилагательное durus, dura, durum?

Уильям. Твердый, жестокий, суровый.

Миссис Куикли. Не знаю, как по-латыни, а по-нашему — дура это и есть дура.

Эванс. Помолчите немного, невежественная женщина! Что такое lapis, Уильям?

Уильям. Камень.

Эванс. А камень — что такое?

Уильям. Ну, булыжник.

Эванс. Нет, камень — это lapis. Запомни раз навсегда.

Уильям. Lapis.

Эванс. Хорошо, Уильям. А ну-ка, скажи, от какой части речи происходят члены?

Уильям. От местоимений и склоняются так: именительный единственного числа: hie, haec, hoc.

Эванс. Правильно. Singulariter, nominative: hie, haec, hoc. И, пожалуйста, запомни — родительный, genetivo — hujus... Ну, а как будет винительный падеж — accusative?

Уильям. Accusative — hinc.

Эванс. Запомни же, дитя мое, accusative — hunc, hanc, hoc.

Миссис Куикли. Хунк, хок!.. Не понимаю, что за язык такой — не то лай, не то хрюканье.

Эванс. Бросьте эти глупости, женщина! А ты, Уильям, скажи мне, как это будет в звательном падеже — vocativo.

Уильям. Гм, vocativo, гм...

Эванс. Запомни, Уильям, vocativo — caret [отсутствует (*лат.*)].

Миссис Куикли. Что-что? Покатила и шпарит? Ничего не понимаю!

Эванс. Угомонитесь, женщина.

Миссис Пейдж. Помолчите.

Эванс. Как будет родительный падеж множественного числа, Уильям?

Уильям. Родительный падеж?

Эванс. Да, родительный.

Уильям. Horum, harum, horum.

Миссис Куикли. Ничего не разберу... То ли хари поют хором, то ли харям дают корм...

Эванс. Постыдитесь, женщина!

Миссис Куикли. Нет, это не мне, это вам стыдно учить ребенка таким словам. Они и сами-то набираются разных словечек довольно рано, а тут еще учитель икает, точно пьяный: хик-хэк, хик-хэк! Фу, какой срам.

Эванс. Женщина, да в своем ли ты уме! Неужели ты и в самом деле ничего не понимаешь в склонениях и спряжениях? Глупее тебя нет никого в христианском мире![1]

Падежи, числа, имена, члены. Так учили латыни Шекспира. Зубрежка наизусть, словно по катехизису. Что такое lapis? — Камень. А что такое камень? Нет, не булыжник, никто не просит тебя думать, камень — это lapis. Двойной перевод, с английского на латынь и обратно, и так целыми днями. Умный мальчик выдерживал этот режим, передразнивая учителя: то хрюкал, произнося hic, hoc, то обыгрывая "родительный" падеж, произносил harum как хари, и прекрасно помнил, что член — понятие не только грамматическое, но и обозначение некой части его тела.

Бен Джонсон, учившийся в более известной школе (в Вестминстере), пренебрежительно фыркал по поводу начатков латыни у Шекспира. Такого рода интеллектуальный снобизм вполне естественен: Джонсон был один из очень немногих представителей простонародья той эпохи, кто обзавелся приличной библиотекой исторических и философских текстов как на латыни, так и на древнегреческом. Однако такому неглупому парню, как Уилл, нескольких лет в елизаветинской грамматической школе было вполне достаточно, чтобы усвоить латынь на всю жизнь. Его уровень наверняка превышал знания многих нынешних студентов классического отделения.

В краткое правление Эдуарда VI[2], мальчика-короля, часть средств от запрещенных заупокойных служб и закрывшихся монастырских школ была направлена на создание целой сети грамматических школ, которые до сих пор именуются "королевскими". Было велено, чтобы "хорошая литература и дисциплина распространялись и насаждались по всему нашему королевству, ибо в этом заключается наилучшее управление и устроение дел". Грамотность и моральное воспитание как основа государства и

1. Виндзорские насмешницы. Акт IV, сц. 1. Перевод С. Маршака, М. Морозова.
2. Эдуард VI (1537–1553), король Англии и Ирландии (1547–1553) — сын Генриха VIII. Умер от туберкулеза.

"общего благосостояния". Эразм Роттердамский в ставшем классическим учебнике устной и письменной риторики утверждал незыблемую ценность подражания латинской классике:

Лучше всего, чтобы юношество прилежно и разнообразно упражнялось в такого рода вещах, ибо помимо плодов стиля, таким образом будут впитаны и глубоко врежутся в память старинные достопамятные истории, привычными станут имена знаменитых людей и мест и, главное, будет усвоена мощь искренности и природа достоверности, первые достоинства красноречия.

Логика, признаться, не без изъяна. Одно дело усвоить "мощь искренности и природу достоверности", но изучить стиль и искусство красноречия, возможно, совсем другая задача. Многие из самых древних и достопамятных сюжетов как поэзии, так и античной истории повествуют о двуличии, а отнюдь не о правдивости.

Списки учащихся школы короля Эдуарда в Стратфорде-на-Эйвоне утрачены, однако нет сомнений в том, что Шекспир воспользовался своим правом на обучение и посещал ее. Достаточным доказательством может служить точное изображение принятых там методов в вышеприведенной сцене с мальчиком Уильямом и учителем Эвансом, а также постоянно встречающиеся в пьесах намеки: это и "старый Мантуанец", поминаемый Олоферном ("Бесплодные усилия любви"), и стих из "Метаморфоз" Овидия, который цитирует Просперо в "Буре". Если наличие "мамки" у младенца означает, что младенчество протекает при дворе, как говорит Жак в начале своей речи о семи периодах человеческой жизни[1], то уже описывая второй период, он изображает участь мальчишки-горожанина, а вовсе не аристократа: вельможи, вроде графа Оксфорда или Саутгемптона, имели частных наставников и грамматическую школу не посещали.

Не сохранился и учебный план стратфордской школы, однако все английские школы в пореформенную Тюдоровскую эпоху преподавали одни и те же предметы и схожим методом, так что уставы аналогичных учреждений позволяют нам представить себе условия, в которых учился Шекспир:

И чтобы ученики вышеуказанной школы рассаживались в должном порядке, дабы они могли в тишине заниматься учебой, школу следует разделить на четыре класса.

1. Как вам это понравится. Акт II, сц. 7.

И в первый поместить юных новичков, обычно именуемых petits, до тех пор, пока они не научатся в совершенстве читать, а также произносить и выговаривать слова ясно и отчетливо...

Во втором классе учитель должен преподавать школярам "Введение в грамматику", обычно именуемое "Восемь частей речи", каковые установлены и находятся в общем обиходе в нашем королевстве...

В третьем классе учитель должен преподавать Теренция, басни Эзопа, Вергилия, "Послания" Цицерона (столько, сколько он сочтет уместным в зависимости от способностей своих учеников и для их пользы) и, убедившись в их успехах, пусть переведет их в четвертый класс, где будет каждый день давать им английское задание для перевода на латынь и преподавать Саллюстия, Овидия, Цицерона "Об обязанностях", "Записки" Цезаря, Эразма "О двойном изобилии слов и вещей", а также обучать искусству и правилам версификации (если сам в них сведущ).

И ежедневно ученики четвертого класса должны упражняться в переводе фраз с английского на латынь и наоборот – с латыни на английский, время от времени писать друг другу послания, а учитель должен оные читать и исправлять замеченные в них ошибки.

Ученики третьего и четвертого классов не должны общаться в школе ни на каком другом языке, кроме латыни, за исключением времени, когда они наставляют младшие классы.

До поступления в настоящую школу дети находились в "малой", где учились читать и писать и зубрили катехизис государственной церкви. Затем они переходили к латинской грамматике и для начала выучивали весь учебник наизусть.

Этот стандартный учебник был предписан законом. В начале XVI века Уильям Лили из лондонской школы Святого Павла составил как "Введение к восьми частям речи", оно же "Английская морфология", так и латинскую грамматику, впоследствии именовавшуюся "Кратчайшее наставление" – "Brevissima Institutio". По указу Эдуарда VI эти две книги, напечатанные вместе под общим названием "Краткое введение в грамматику", сделались обязательным учебником для нескольких поколений школьников по всей Англии.

Хотя второй класс – это грамматика, грамматика, грамматика, Шекспир с самого начала знакомился и с тонкостями литературной композиции и риторического изящества. Упражнения в учебнике Лили состояли, в основном, из "сентенций", то есть лаконичных мудрых изречений или же призывов к добродетели, позаимствованных из текстов античных авторов. В ранней трагедии "Тит Андроник", где Шекспир частенько демонстрирует свою начитанность, Хирону и Де-

метрию, сыновьям Таморы, королевы готов, доставляют оружие, завернутое в исписанный свиток.

Деметрий. Что это? Свиток; весь кругом исписан!
Прочтем...
(*Читает.*)
"Integer vitae, sceleris que purus,
Non eget Mauri jaculis, nec arcu"[1].

Хирон. Стих из Горация; знаком он мне:
В грамматике читал его когда-то[2].

Способ, которым Шекспир изучал латынь, повлиял в дальнейшем на его творчество не меньше, чем содержание прочитанных позднее книг. От основ синтаксиса учебник Лили переходил к упражнениям в искусстве elocutio — сочинению цветистых текстов. Как напоминает нам в "Виндзорских насмешницах" мальчик Уильям, в латыни имеются сложные правила склонения — числа, падежи и различные части речи в предложении нужно согласовывать.

В повседневной английской речи синтаксис определяется, в основном, порядком слов (то есть строгой последовательностью: подлежащее, сказуемое, дополнение). В латыни, где связь между словами наглядно выражена окончаниями, порядок слов можно менять. Глагол часто ставится в самом конце предложения. Чтобы проиллюстрировать свойства латинской грамматики, и учитель, и автор учебника вынуждены были постепенно добавлять к словосочетанию новые единицы: сначала дадут классу существительное и прилагательное и велят их согласовать, затем сочетать два прилагательных, два существительных. Эти удвоения и амплификации так упорно вбивались в голову Шекспира, пока он учился, что сделались второй натурой, и в его пьесах этот прием порой превращается чуть ли не в одержимость, как в "Гамлете", где герой никогда не может ограничиться одним эпитетом: "Одним смеясь, другим кручинясь оком", "пронизан страхом и смущеньем", "и все обличья, виды, знаки скорби", "наряд и мишура", "растаял, сгинул, изошел росой" — все это и многое другое мы находим в ста строках первой же сцены пьесы[3].

И опять-таки вводный курс грамматики Лили: два местоимения, первого и второго лица, два прилагательных с про-

1. "Тот, кто живет честно и чужд беззакония, не нуждается ни мавританских копьях, ни в луке" (*лат.*).
2. Перевод А. Курошевой.
3. Гамлет. Акт I, сц. 2. Перевод М. Лозинского.

тивоположным смыслом и глаголы, которые нужно поставить соответственно в первом и втором лице.

Ego pauper laboro – Я, бедный, работаю.

Tu dives ludis – Ты, богатый, веселишься.

"Ты" требует формы *ludis*, в отличие от первого лица – *laboro*. Для иллюстрации этого правила Лили составил такую симметричную схему и заодно сочинил нечто, похожее на пословицу об устройстве социума. Так грамматика переходит в риторику, в продуманную расстановку слов с целью аргументации, зачастую политического, юридического или морального характера. От грамматических тонкостей – к мощи доказательств. Шекспир запомнил этот фокус и усовершенствовал его:

Королева Маргарита
Эдвард, мой сын, был Ричардом убит;
И Генрих, муж мой, Ричардом убит;
И твой Эдвард был Ричардом убит;
И Ричард твой был Ричардом убит.

Герцогиня Йоркская
Жил Ричард мой – его убила ты.
Жил Ретленд – помогла его убить ты[1].

Лили демонстрировал, каким образом общее высказывание может предшествовать нескольким частным: в его грамматике это называется пролепсис. Этот прием станет одним из основных в сонетах и монологах Шекспира.

Едва ли в программу грамматической школы Стратфорда-на-Эйвоне входили более изощренные учебники с перечнем десятков сложных риторических фигур. Этого и не требовалось: вдумчивый читатель, каким был Шекспир, и сам мог интуитивно перенести упомянутые Лили фигуры – зевгму, синекдоху и прочее – из узко грамматической сферы в более широкую риторическую. Все, что для этого требовалось – следовать образцам из Цицерона, Горация и других классических авторов, чьими цитатами иллюстрировалось "Введение в грамматику".

Цицерону в "Юлии Цезаре" отводится небольшая роль: здесь чаще взывают к его авторитету заочно, чем выпускают на сцену и дают высказаться. Но одна из речей, написанных Шекспиром для римского оратора, обнаруживает глубокую

1. Ричард III. Акт IV, сц. 4. Перевод А. Радловой.

органическую связь между школьным опытом Шекспира и его драматургическим искусством:

> Да, время наше странно искривилось:
> Но разбирает каждый на свой лад
> Явления, освободивши их от смысла[1].

Этими словами Цицерон откликается на рассказ Каски о знамениях времени: по городу промчался свирепый ураган, у городского раба сама собой вспыхнула, но не обгорела, рука. "Время странно искривилось", — говорит Цицерон на сцене, и это напоминает самое известное, постоянно цитируемое восклицание исторического Цицерона: "O tempora, o mores!" — "О времена, о нравы", а говоря попросту, без риторических приемов, без удвоения: "Страна летит к чертям собачьим".

Оговорка Цицерона насчет "разбирает каждый" представляет особый интерес: при всех расхождениях между язычеством и христианством и в римскую эпоху, и при Тюдорах господствующая религия видела в неистовстве стихий и в странных нарушениях естественного порядка вещей знаки божьего гнева, предвестье бед, примету, что век "вышел из сустава". Но Цицерон напоминает о присущей человеку способности манипулировать речью (то есть о *риторике*): эта способность позволяет "разбирать" (и сопоставлять) явления так, как ему, человеку, хочется: "освободив от смысла", подсказанного ортодоксальным мышлением. Здесь в значении "разбирать, толковать" употреблен технический термин, вынесенный прямиком из школьного класса. Приказывая юному Уильяму перевести или истолковать латинский пассаж, Хант говорил ему: "Разбери этот текст, Уильям!"

Чтение классики

Осилив грамматику Лили, Уильям должен был перейти в третий класс. От чтения — к сочинению: научившиеся свободно читать на латыни мальчики дальше учились писать на этом языке.

Начинали с подборки достаточно простых сентенций. Имелась хрестоматия под названием "Sententiae pueriles" ("Сентенции для детей") и еще одна, известная в обиходе как

1. Юлий Цезарь. Акт I, сц. 3. Подстрочный перевод.

"Дистихи Катона" ("самые выразительные изречения, приписываемые Катону"). Сентенции служили готовыми кирпичами для сочинений. Сначала шли короткие, из двух-трех слов: "Amicis opitulare" ("Помогай друзьям") или "Cognosce teipsum" ("Познай самого себя"), потом полноценные фразы: "Assidua exercitatio omnia potest" ("Усердным упражнением всего достигнешь"), "Amicitia omnibus rebus anteponenda" ("Дружбу следует предпочесть всему прочему"), "Mendacem memorem esse oportet" ("Лгун должен быть памятлив"). Ученикам приходилось на все лады переиначивать эти фразы. Мы можем вообразить себе стратфордского наставника в классе, где на стыках балок вырезаны сердца и розы. Он приказывает Ричарду Филду, мальчику чуть постарше Уилла: "Поставь в будущее время и преврати в вопрос, Ричард! 'Будете ли вы помогать друзьям?'". Затем обращается к Уильяму Шекспиру: "Поставь во множественное число, Уильям: 'Лжецы должны быть памятливы'". И тот это усвоит: сочиняешь ли сюжет, пишешь ли драму, затеваешь ли интригу, чтобы уничтожить врага, как делали это Яго и Ричард III, тебе требуется хорошая память, чтобы не запутаться в собственном повествовании.

Следующий этап – основы устного общения и составление писем. Тут широко использовались "Беседы" Эразма. Это пособие советовало начинать беседу с приветствия на латыни: "Salve!" Буквальное его значение "Будь благополучен", как в английском приветствии "Пошли тебе Господь доброе утро", сократившемся до "Доброго утра", а по нынешним временам и вовсе буркнут: "Утро". "Salve, pater" – "Приветствую тебя, отец!", "Salve, mi frater!" – "Приветствую тебя, брат мой!" Но Эразм верил, что учиться надо с веселым сердцем, и потому вскоре переходил к более цветистым словосочетаниям: "Salve, vini pernicies" – "Здравствуй, погибель вина!" (то есть пьяница, осушающий бутылку за бутылкой). А в ответ: "Salve et tu, gurges helluoque placentarum" – "Здравствуй и ты, бездонная прорва, пожиратель пирогов". В этом – источник веселых пререканий Хела и Фальстафа, состязания в остроумии между Бенедиктом и Беатриче.

К изучению классической литературы приступали в третьем классе, обычно начиная с отрывков из римского драматурга Теренция. Так, Шекспир впервые познакомился с комедией, хотя, поскольку читали избранные места, а не текст целиком, едва ли он мог ощутить напряженность действия. Читали также простые басни о животных, продолжавшие традицию Эзопа, и впервые соприкасались с великим Вергилием: немного из его идиллических "Эклог", самые яркие места "Энеиды". Вероятно, именно потому, что первое знакомство с Вергилием состоялось

в такой форме, Шекспир представляет себе его эпос скорее в виде набора общеизвестных текстов: прощание Дидоны, воспоминание о гибели Трои и смерти Приама, сошествие Энея в Аид – нежели как цельное произведение.

Такая склонность к выборочному чтению объяснялась не только программой грамматической школы, но и господствовавшей в те времена педагогической теорией. Краткий курс Лили включал в себя некоторые советы Эразма о том, как надо читать: сначала пробежать текст, чтобы составить общее представление, затем разобрать каждое слово, обращая внимание и на лексику, и на грамматику, потом провести риторический или стилистический анализ (найти фигуры, изящные обороты речи, афоризмы, пословицы, исторические аллюзии и басни, развернутые сравнения) и, наконец, перейти к моральным вопросам, в особенности отслеживая те пассажи, которые способствуют моральному усовершенствованию и обогащают память яркими сюжетами. Естественное следствие этого подхода: текст просматривается в поисках таких опорных моментов, их отмечают на полях или же выписывают в книжицу, сводя в "таблицу", чтобы иметь под рукой готовый набор общих истин о жизни и правилах поведения. На эту процедуру намекает Гамлет, говоря, что намерен стереть все заметки, почерпнутые из книг, и заменить их страшным знанием, услышанным из уст отца:

> Ах, я с таблицы памяти моей
> Все суетные записи сотру,
> Все книжные слова, все отпечатки,
> Что молодость и опыт сберегли;
> И в книге мозга моего пребудет
> Лишь твой завет, не смешанный ни с чем,
> Что низменнее; да, клянуся небом!
> О пагубная женщина! – Подлец,
> Улыбчивый подлец, подлец проклятый! –
> Мои таблички, – надо записать,
> Что можно жить с улыбкой и с улыбкой
> Быть подлецом[1].

Последняя мысль, которую Гамлет спешит занести на табличку, сформулирована в той афористической форме, к которой Шекспира приучали со времен "Введения" и "Сентенций".

1. Акт I, сц. 5. Перевод М. Лозинского.

В *четвертом классе*

Если Шекспир добрался до четвертого класса школы короля Эдуарда, то ему довелось читать полные тексты, а не только отрывки из хрестоматии. "Комментарии" Юлия Цезаря о Галльской войне (пару раз эта книга упоминается в пьесах) должны были привлечь его внимание к военным кампаниям и соответствующей терминологии, к сражениям римлян против "варваров", к статусу Британии – колонии Рима; все эти темы встречаются в трагедиях и исторических хрониках Шекспира. Вероятно, он читал также трактат Цицерона "Об обязанностях" ("De Officiis"), который школьникам предписывалось читать и ради изящества прозы, и ради наставления в гражданских добродетелях: в трактате излагаются обязанности доброго гражданина и проводится разграничение между мудрым советом и лживой лестью.

Судя по уставу другой грамматической школы (мы цитировали его выше), тоже находившейся в небольшом городе, в четвертом классе учитель также пытался "обучать искусству и правилам версификации (если сам был них сведущ)". Стратфорду в этом смысле повезло: Джон Браунсфорд, ставший школьным учителем вскоре после рождения Шекспира, опубликовал собственную книгу латинских стихов. Искусство латинского стихосложения, осложнявшееся непростой просодией этого языка, часто преподавали на примере сравнительно облеченных "Эклог" итальянского неолатинского поэта Джованни Баттисты Спаньоли, прозванного по месту рождения Мантуанцем. В речи Олоферна мы слышим явный отголосок школьных дней Уильяма:

Fauste, precor gelida, quando pecus omne sub umbra ruminat...[1] и так далее. О, добрый старый Мантуанец! Смею сказать о тебе то же, что путешественники о Венеции:

"Venegia, Venegia,
Chi non te vede, non te pregia"[2].

Старый Мантуанец! Старый Мантуанец! Тебя не ценит лишь тот, кто не понимает. До-ре-соль-ля-ми-фа[3].

В старших классах от Шекспира, по всей вероятности, требовали, чтобы он говорил на латыни даже с одноклассни-

1. Фауст, прошу тебя – пока весь скот пасется в прохладной тени... *(лат.)*
2. "Венеция, Венеция, / кто тебя не видел, тот не ценит" (*итал.*).
3. Бесплодные усилия любви. Акт IV, сц. 2. Перевод Ю. Корнеева.

ками. Как один из лучших учеников он должен был подавать пример и помогать в учебе младшим, осваивавшим азы; когда же эти азы были освоены, учеба сводилась к переводу, переводу, переводу с латыни на английский, с английского на латынь, и снова, и снова. И всю свою творческую жизнь Шекспир будет переводить и перекладывать источники на родной язык.

Иэн Уилсон

Стратфордская королевская школа: учителя

Фрагменты книги *Свидетельства*

Перевод Любови Сумм

НЕМАЛО времени можно было бы посвятить догадкам о том, какое образование получил юный Уильям в “Новой королевской школе”. Сохранилось даже помещение, где он должен был заниматься: “верхний холл” над оружейной Стратфордской гильдии — прежде, пока Генрих VIII не секуляризировал монастыри, это была Гильдия Святого креста. Ныне холл заполнен партами, на которых бесчисленные поколения школьников вырезали свои имена, однако во времена Шекспира парт не было. На гравюрах елизаветинской эпохи ученики, сидя на скамьях, держат книги на коленях; стол полагается только учителю. Следует также заметить, что на этих гравюрах изображены исключительно мальчики. Девочки разве что из самых аристократических семейств получали образование у личного наставника, а в целом предполагалось, что им следует сидеть дома и приобретать необходимые женские навыки под руководством матери.

Скорее всего, основы чтения и письма юный Уильям изучал не в этом сохранившемся помещении. Примерно с четырех до семи лет он должен был пребывать в “малой школе” — обычно в качестве таковой использовалась комната, примыкающая к основному классу, — и заниматься под надзором “абеседария” (младшего учителя). Начинали с “роговой книги”, она состояла из нескольких дощечек с ручкой, на каждой дощечке — напечатанная страница: алфавит, затем гласные и слоги, а в заключение молитва “Отче наш”. Страницы были защищены тонким прозрачным слоем рога, который в XVI веке исполнял роль современного тонкого пластика. Затем школьники переходили к первым простым книгам: к “Азбуке

© Ian Wilson, 1999
© Любовь Сумм. Перевод, 2016

Иэн Уилсон (р. 1941) — английский писатель и журналист, автор ряда исторических монографий, историко-религиозных и религиозных сочинений.

с катехизисом", которую Шекспир поминает во втором акте "Двух веронцев" ("Вздыхаете, как школьник, потерявший азбуку"[1]), и к "Букварю". Здесь же мальчиков учили письму и лишь потом передавали в руки школьного учителя.

Поскольку нам известны имена тех, кто преподавал в "Новой королевской школе" в ту пору, когда там учился Шекспир, естественно предположить, что первым его наставником стал Саймон Хант, молодой человек, приехавший в Стратфорд в 1568 году, через три года после окончания Оксфорда. Практически мы можем быть уверены в том, что именно под руководством Ханта Шекспир приступил к изучению латыни, а поскольку образование в елизаветинскую эпоху было стандартизировано, использовалось, несомненно, составленное в XV веке "Краткое введение в грамматику" Уильяма Лили. Живые воспоминания о радостях этой изнурительной, однако неизбежной зубрежки Шекспир воплотил в сцене из "Виндзорских насмешниц", где школьник Уильям Пейдж дословно цитирует Лили:

> [Артикли происходят] от местоимений и склоняются так: именительный единственного числа: hie, haec, hoc[2].

Но Хант преподавал в Стратфорде только четыре года; его сменил другой выпускник Оксфорда — Томас Дженкинс, проработавший в этой школе с 1575-го по 1579-й. И поскольку на эти годы приходится отрочество Шекспира: с десяти до пятнадцати лет, то есть старшая школа по интенсивным стандартам елизаветинского обучения, — вероятно, именно Дженкинс оказал наибольшее влияние на будущего поэта.

Что касается уровня этого преподавателя, нужно сказать, Дженкинс был вполне достоин доставшейся ему роли. А. Л. Роуз и некоторые другие шекспироведы считают его валлийцем, с нежностью угадывая в нем прототип учителя-пастора из "Виндзорских проказниц", у которого "каша во рту вместо английского языка". Но на самом деле Дженкинс родился в Лондоне, а его отец был преданным слугой сэра Томаса Уайта, который основал склонявшийся к католичеству оксфордский колледж Святого Иоанна. Благодаря такому покровителю и, видимо, чрезвычайным способностям Дженкинс сделался в 1566 году бакалавром и членом колледжа Святого Иоанна, а в 1570 году здесь же защитил магистерскую

1. Перевод М. Кузмина. (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. Перевод С. Маршака, М. Морозова.

диссертацию. Он явно чувствовал, что его призвание — стать преподавателем, и после окончания университета ходатайствовал о двухлетнем отпуске, "чтобы посвятить себя обучению детей". Он состоял в браке: стратфордский архив содержит запись 1576 года о похоронах его дочери Джоан, а в 1578 году — запись о крещении сына, названного в честь отца.

Таков был человек, который, насколько можно судить, познакомил Шекспира и его товарищей с риторикой по непревзойденной теории Цицерона и Квинтиллиана и учил их практическим приемам составления и произнесения речей. По-видимому, он и пробудил в Шекспире ту неугасимую любовь к Овидию, особенно к "Метаморфозам", свидетельства которой в разных формах встречаются в его творчестве постоянно, от "Тита Андроника" до "Бури". И Дженкинс же, очевидно, привил Шекспиру вкус к историческим сочинениям, образцами которого считались книги Саллюстия и Цезаря.

Подобный круг авторов не вызывает сомнений не только потому, что Шекспир обнаруживает знакомство с их книгами, но и потому, что таков был обязательный набор для большинства регулярных школ елизаветинской эпохи. Требовался лишь хороший учитель, чтобы строки классиков ожили в воображении учеников и, сколько известно, Дженкинс повлиял не только на Шекспира: сын стратфордского торговца тканями Уильям Смит, один из двадцати семи мальчиков, родившихся, согласно записям в городском архиве, в один год с Уильямом Шекспиром, продолжил учебу в колледже Уинчестера, затем поступил в Оксфорд и стал школьным учителем. А сын кожевника с Бридж-стрит Ричард Филд, который был двумя годами старше Уильяма, но также из поколения, учившегося у Дженкинса, отправился в Лондон и занялся изданием книг.

Отъезд Филда хорошо документирован: он покинул Стратфорд и начал долгий путь ученичества в 1579-м, тогда же, когда завершилось пребывание Дженкинса в стратфордской школе, но, когда закончил школу Шекспир (и когда поступил в нее), мы не знаем.

Стивен Гринблатт
Шекспир и Монтень

Перевод Е. Суриц

СОЗДАВАЯ свою трагикомически проникновенную “Бурю”, на которую — сейчас, задним числом, по крайней мере, мы ясно это различаем — уже наползает тенью мысль о бегстве в Стратфорд, Шекспир в мыслях, а очень может быть и на столе держал книжку “Опытов” Монтеня. Один из них, а именно “О каннибалах”, давно признан источником, которым пользовался драматург.

С французским языком, с французской культурой Шекспир шапочно познакомился уже давно. В 1604 году, или около того, на Сильвер-стрит в Лондоне он снял комнаты в доме у французских гугенотов — протестантов, бежавших от религиозных гонений у себя на родине. Возможно, он немного знал французский и до того, как поселиться на Сильвер-стрит; похоже, он читал в оригинале кое-какие французские тексты, приглянувшиеся ему и потом проглянувшие в пьесах, — так, в “Генрихе V” (1599), например, есть комическая сценка, где французская принцесса с помощью камеристки пытается затвердить слова, означающие части тела: “La main — рука, les doigts — пальцы. Je pense que je suis la bonne écolière; j’ai gagné deux mots d’anglais vitement”[1]. И дальше следует шквал грязных каламбуров, который без близкого знакомства с французской смачной руганью не мог бы разразиться.

Однако придирчивее присмотревшись к следам Монтеня в “Буре” и не только, мы явственно увидим, что Шекспир читал его не по-французски, а в английском переводе. Перевод этот был издан в Лондоне в 1603 году изящным фолиантом и принадлежал перу Джона Флорио. Для Шекспира — и не для одно-

© Steven Greenblatt, 2014
© Е. Суриц. Перевод, 2016

Стивен Гринблатт (р. 1943) — американский теоретик и историк литературы, шекспировед. Один из основателей историко-литературного течения *Новый историзм*. Преподаватель университетов Беркли и Гарвардского. Лауреат Национальной книжной премии и Пулитцеровской премии. В “ИЛ” напечатан фрагмент его книги “Свобода Шекспира” (2014, № 5).

1. “Я, по-моему, хорошая ученица; я быстро выучила два английских слова” (*франц.*). (*Здесь и далее – прим. перев.*)

го Шекспира, для всех, условно говоря, его английских современников — Монтень был Монтенем Джона Флорио. Именно на том языке, какой вылился из-под пера Флорио со всею пышностью елизаветинских идиом, со всею сочностью и гибкостью словесных оборотов, и заговорил Монтень с Англией эпохи Ренессанса.

Шекспир, очень возможно, видался с Флорио, который был двенадцатью годами его старше. Уроженец Англии, сын итальянских протестантов-беженцев, Флорио знался с такими писателями, как Бен Джонсон и Сэмюэл Дэниэл. В начале 90-х он был наставником блистательного графа Саутгемптона, которому в 1593-м и в 1594-м две своих поэмы посвятил Шекспир[1]. Но отнюдь не только предполагаемое личное знакомство дает нам основание считать, что Шекспир читал Монтеня в переводе Флорио. Перевод этот как бы обращен к английскому читателю Шекспировых времен с незаурядной прямотою и настойчивостью.

Нельзя сказать, конечно, чтоб он был безупречно точен. Французский у Монтеня нередко труден, порою темен, а частенько переводчику приходится и вовсе прикрываться остроумной догадкой. Но Флорио обладал редким языковым даром и, будучи пропитан итальянским и французским духом, в то же время был зачарован неисчерпаемыми возможностями английского языка. Ему вдобавок необычайно повезло: он застал этот язык в пору небывалого расцвета. Блистательный успех его затеи был общепризнан, и английские читатели, даже и прекрасно владея французским — как Джон Донн, Уолтер Рэли, Фрэнсис Бэкон и Роберт Бертон, — предпочитали знакомиться с Монтенем через посредство Флорио. Читая “Опыты” в переводе Флорио — вы будто заглядываете в Монтеневы страницы через плечо одного из великих елизаветинцев.

Все так, но мы не можем сбросить со счетов игру разных перспектив, как и нельзя, например, пройти мимо такого обстоятельства, как склонность Монтеня самому себе противоречить, в которой он готов весело покаяться и которой не могли не замечать Шекспир и его современники. Друг и соперник Шекспира Бен Джонсон сетует на тех, кто много читает, и записывает подряд все, что ни зацепит взглядом, нимало не заботясь о последовательности. “Вот почему, — продолжает он, — так и получается, что то, что они разоблачают и опровергают в одном труде, они уже превозносили либо еще превознесут в дру-

1. “Венера и Адонис” и “Поругание Лукреции” снабжены пространными и пышными посвящениями графу.

гом". При этом все они демонстрируют не то чтоб увлекательные перемены мысли, но лишь свое преобладающее свойство, а именно — глупость. "Так пишутся эссеи, таковы их авторы, — продолжает Джонсон, выдавая цель, в которую пущена его стрела, — и даже главный среди них — Монтень". От внимания Шекспира, конечно, тоже не ускользнула эта черта в писаниях Монтеня. Бесила ли она его, как Джонсона, — этого мы не знаем, зато отлично знаем, что не однажды он совершал набеги на Мотеневы "Опыты" с целью кое-чем поживиться.

Два примера таких трофеев особенно излюблены исследователями.

В опыте "О родительской любви", жестко осудив престарелых родителей, которые ждут от повзрослевших детей благодарности, меж тем цепляясь жадно за свои богатства, Монтень прямо предоставляет голос обиженным детям.

Великая несправедливость — наблюдать, как дряхлый, безумный, скрюченный и полумертвый отец один сидит у камелька, наслаждается благами, какими могли бы пользоваться в свое удовольствие его дети, спокойно смотрит, как те, не имея средств, теряют лучшие свои дни и годы, и в мыслях не имея им помочь заняться служеньем обществу, ни углубиться в изучение людей.

Эта старческая скаредность приводит детей в отчаяние, "толкая на незаконный путь обретения необходимого". И эта приверженность собственным богатствам, эта строгость, отнюдь не вызывают должного повиновения молодежи, а "будит в детях раздражение и, что хуже того, вызывает насмешку". Да и как иначе? Ведь у детей, спокойно замечает Монтень, "есть юность и сила, а следственно, на них обращены вся благость и благоуханье мира, а потому они с насмешкой принимают тиранство и грубость отцов своих, у которых не осталось живой крови в жилах".

Эти пассажи, очевидно, впечатлили Шекспира, ибо он их использовал, лепя характер бастарда Эдмунда в "Короле Лире": тот кипит обидой, презрением, насмешкой и полон решимости "искать любых незаконных путей", лишь бы добиться собственной выгоды. Шекспир прямо-таки берет слова из перевода Флорио и непосредственно вставляет в подделку, которую Эдмунд состряпал, чтобы выдать за письмо своего брата Эдгара. "Я надеюсь, — лицемерно объявляет он отцу, якобы выгораживая брата, — что он написал это только в виде опыта, дабы испытать мою добродетель"[1]. Трудно не заметить в слове "опыт" игривой ссылки на Монтеня, поскольку

1. Король Лир. Акт I, сц. 2. Перевод Б. Пастернака.

то, что дальше следует, есть не что иное, как вариация на тему, развиваемую в эссе "О родительской любви".

Это почитание старости отравляет нам лучшие годы нашей жизни и отдает деньги в наши руки слишком поздно, когда по дряхлости мы уже не можем воспользоваться ими в свое удовольствие. Я склоняюсь к мысли, что тиранство стариков – бесполезный предрассудок, властвующий над нами только потому, что мы его терпим[1].

И легковерный старый Глостер сглатывает наживку и кричит об измене. В начале моего введения я уже ссылался на второй, и даже еще чаще приводимый пример заимствований Шекспира у Монтеня. Уже в 1784 году издатель Эдуард Кейпелл заметил, что в "Бурю" вплелся пассаж Монтеня из опыта "О каннибалах", явно поразивший воображение Шекспира в переводе Флорио. Люди, недавно обнаруженные в Новом Свете, пишет Монтень,

...не имеют торговли, ни чиновников, ни судий, у них нет ни бедности, ни богатства, ни рабов, ни слуг, ни прав, ни договоров, они ничем не занимаются, пребывают в праздности, не возделывают землю, не производят ни вина, ни хлеба, не добывают металла. Самых слов, означающих ложь, обман, предательство, измену, вожделение, клевету, извинение, нет в языке у них.

Этот утопический взгляд на верных природе дикарей Шекспир дарит доброму советнику Гонзало, который рассуждает о том, как мог бы распорядиться новым островом он сам вместе со своими спутниками, потерпевшими кораблекрушение у этих берегов:

Я отменил бы всякую торговлю,
Чиновников, судей я упразднил бы,
Науками никто б не занимался,
Я б уничтожил бедность и богатство,
Здесь не было бы ни рабов, ни слуг,
Ни виноградарей, ни землепашцев,
Ни прав наследственных, ни договоров,
Ни огораживания земель.
Никто бы не трудился: ни мужчины,
Ни женщины. Не ведали бы люди

1. Король Лир. Акт I, сц. 2.

Металлов, хлеба, масла и вина,
Но были бы чисты. Никто над ними
Не властвовал бы...
Все нужное давала бы природа —
К чему трудиться? Не было бы здесь
Измен, убийств, ножей, мечей и копий
И вообще орудий никаких,
Сама природа щедро бы кормила
Бесхитростный, невинный мой народ[1].

Заимствование здесь не ограничивается ни отдельными словосочетаниями, такими, как "рабы и слуги", "металлы, хлеб, масло и вино", ни понятиями, вроде отсутствия необходимости трудиться, — но распространяется на все ви́дение общества, построенного на принципах, прямо противоположных тем, на каких зиждется жестокая и мрачная жизнь современной автору Европы. И в "Буре", как и в "Короле Лире", Шекспир не только выуживает у Монтеня отдельные слова и обороты, но целиком берет понятия, стержневые для рассматриваемой пьесы.

И хоть Гонзало — милый, добрый человек, его общественный идеал сразу же осмеивают за сбивчивость и несуразность, тут уж никуда не денешься. И пусть осмеивают его Себастьян с Антонио — циничные предатели, но идея "естественного" общественного порядка, добытая у Монтеня и перенесенная в монолог Гонзало, и впрямь разительно противоречит всему, что так явственно нам демонстрируют на океанском острове Шекспира. В самом деле, хозяин острова до появления европейцев — Калибан, чье имя почти точная анаграмма каннибала, — отнюдь не похож на гордых, достойных, сдержанных каннибалов из опыта Монтеня. Вместе с европейским сбродом шекспировский дикарь, кажется, призван доказать безнадежную наивность идеи опытов. Короче говоря, здесь Шекспирово заимствование у Монтеня — не дань почтения, но очевидный вызов.

То же верно и для "Короля Лира": здесь вызов Шекспира даже резче, тем более, что исходные слова вложены не в уста милого, наивного идеалиста, а коварного, безжалостного негодяя. Не то чтобы Шекспир непременно считал взгляды Монтеня на отношения отцов с детьми порочными; однако ход трагедии призван показать: их могут использовать люди до того скверные, что автору опытов такое и не снилось.

1. Буря. Акт II, сц. 1. Перевод Мих. Донского.

Лучшее решение для старых и немощных, считал Монтень, большую часть собственности раздать детям:

Отец, удрученный годами, утративший разум вследствие немощей своих и по причине слабости и отсутствия здоровья лишенный общества людей, лишь самому себе вредит, душою прикипая ко множеству богатств своих. Хорошо еще, если хватает у него соображенья раздеться, ложась в постелю на ночь — и не в дневной сорочке, но в теплой ночной рубашке. Что же касается разного прочего скарба, в каком у него и потребности нет и с каким нет уже уменья управляться, он должен добровольно его распределить и пожаловать тем, кому самой природой назначено им со временем владеть.

Это тот самый довод, который негодяй Эдмунд вкладывает в уста брату своему, Эдгару, чтоб вызвать негодование отца: “Он часто выражал мнение, что совершеннолетние сыновья должны были бы опекать стареющих отцов и управлять их имуществом”[1].

Почему же те самые доводы, казавшиеся у Монтеня вполне логичными и даже благородными, в “Короле Лире” с непреложностью ведут к столь ужасному развитию событий? Здесь тот же случай, что и в “Буре”: Шекспир считает, видимо, что Монтень не вполне понимал сущность и возможности зла и порока. А что, как дети не захотят оставить отцу “теплой ночной рубашки”? Что, как они захотят отнять у него все? На это Монтень отвечает, что, хоть отец и предоставит детям “полное владение домом и владение богатством”, сделано это будет на “том особливом условии, что можно будет пожалеть о содеянном и вернуть свой дар обратно”. Все в “Лире” призвано доказать, что идея эта трагически нелепа. Подлая Регана говорит Лиру:

> Отец, вы стары,
> Жизнь ваша у предела. Вам нужна
> Поддержка и советы тех, кто знает
> Природу вашу лучше вас самих[2].

И тут уж — жалей ты, не жалей о содеянном, ничего тебе не вернуть обратно.

Нас вовсе не должна удивлять раздраженность, которая сквозит в Шекспировом отношении к Монтеню. Между ними была пропасть, и пропасть не языковая (еще и благодаря усили-

1. Король Лир. Акт I, сц. 2. Перевод Б. Пастернака.
2. Король Лир. Акт II, сц. 4.

ям Флорио), а социальная, культурная и эстетическая. Монтень был друг королей и принцев, аристократ, прямо вовлеченный в главные политические и религиозные боренья века; Шекспир, сын провинциального перчаточника, был развлекатель публики, запятнанный тем ремеслом, которое всем представлялось смутно неприличным. Монтень владел латынью, она открывала ему доступ ко всем сокровищам, какие создавал тогдашний гуманизм. Шекспир, как выразился Джонсон, знал "чуток латыни и еще меньше по-гречески". Монтень удалялся в башню из слоновой кости, чтобы писать; Шекспир большую часть деятельной жизни толокся среди лондонской толпы и писал ради денег. Монтень гордо и властно нес свое имя и общественное положение; Шекспир участвовал в совместной антрепризе, плоды которой лишь отчасти от него зависели. Монтень решился напечатать свои опыты и, напечатав, выставил себя напоказ. Шекспир, безразлично и двояко относясь к печати, кажется, ставил своей целью анонимность. Монтень был мастер опытов в прозе без устоявшихся форм и выработанного канона, произведений, задуманных для чтения наедине и осмысления в тиши; Шекспир создавал пьесы почти сплошь в стихах, предназначенные для исполнения на подмостках. Монтень стремился совлечь все одежды и оголить сокрытую под ними сущность; Шекспир писал для театра, где сплошь все роли исполняли мужчины и где ни одна общественная и сексуальная перипетия была бы невозможна без костюма. Монтенем создан один великий персонаж, и это — сам Монтень, Шекспир создал персонажей без числа, и каждый увлекателен по-своему.

Но пусть Монтень с Шекспиром прямо противоположны в этом и еще кое в чем другом, пусть те произведения, где особенно явственна их перекличка: "Буря" и "Король Лир", — красноречиво демонстрируют нам эту противоположность, зато как много у них общего. Филологи разглядели отпечатки пальцев Монтеня на многих шекспировских страницах, расслышали во многих пьесах — где эхо слов Монтеня, где отзвук Монтеневых идей. Когда Гамлет кричит матери:

> Белая горячка!
> Мой пульс, как ваш, отсчитывает такт
> И так же бодр[1],

не в опыте ли Монтеня "О силе нашего воображения" подобран этот штрих, ведь есть же там слова "...в горячечном бре-

1. Гамлет. Акт III, сц. 4. Перевод Б. Пастернака.

ду у него терялся пульс”? А в наставлении Полония сыну “Всего превыше: верен будь себе”[1] не слышится ли отзвук слов “Всего превыше пусть помнит, что надо складывать оружие пред истиной” из опыта “О воспитании детей”. И более широко — разве отчетливо не отдает Монтенем, скажем у Гамлета, это сплетенье стоицизма:

> Кто выше страсти? Дай его сюда,
> Я в сердце заключу его с тобою,
> Нет, даже в сердце сердца[2]. —

с философским скептицизмом:

> Какое чудо природы человек!.. А что мне эта квинтэсенция праха?[3]

и внутренним всеприятием:

> Если судьба этому сейчас, значит, не потом. Если не потом, значит — сейчас. Если же этому сейчас не бывать, то все равно оно неминуемо. Быть наготове, в этом все дело[4].

Быть может, быть может. Однако, кроме как в указанных пассажах из “Короля Лира” и “Бури”, все прочие попытки проследить прямое воздействие Монтеня на Шекспира не кажутся неопровержимо, безупречно убедительными. И проблема тут не только в датах. Положим, перевод “Опытов” Монтеня, выполненный Флорио, и был опубликован только в 1603 году, то есть, по меньшей мере, на три года позже срока, когда был предположительно написан и в первый раз исполнен “Гамлет”, — но ведь Шекспир, конечно, мог и в рукописи видеть перевод, одобренный и разрешенный к печати уже в 1600-м и, очевидно, тогда уже ходивший в списках. Куда больше запутывают проблему — общая эпоха, необходимость решать одни и те же вопросы веры, совести и личности, и в меньшей степени — спасибо Флорио — общий язык. Неужто и впрямь Шекспир не мог и без Монтеня додуматься до связи воображения, бреда и биенья пульса?

Но то, что мучит ученый ум, пытающийся очертить границы рассматриваемого влияния, служит источником глубо-

1. Гамлет. Акт I, сц. 3.
2. Гамлет. Акт III, сц. 2.
3. Гамлет. Акт II, сц. 2.
4. Гамлет. Акт V, сц. 2.

кой радости для обычного читателя. Два величайших писателя эпохи Ренессанса — величайшие из всех, каких когда-нибудь знал мир, — работали почти в одно и то же время, размышляли о свойствах человека, причем изобретали средства закрепить свои тончайшие наблюдения в языке. И хотя, как мы уже отметили, происходили они из противоположных миров, работали в разных жанрах — в них очень много общего. И Монтень, и Шекспир оба были мастера обезоруживающего жеста, оба умели создать тайный сговор, установить близость с читателем, как бы подмигнув ему: назвать собственный эссей ("Разговор Автора с Читателем") "фривольным и пустым", а пьесу озаглавить "Крещенский вечер[1] или Что вам угодно", а то и "Много шуму из ничего". Оба умели выудить из широкого потока прочитанного, из калейдоскопа наблюдений — как раз то, что им в точности подходит; оба ценили проницательность и блеск в строгой мысли; оба были мастера цитаты, заимствования, перекройки; оба были изменчивы и в высшей степени расположены к вариантам. Оба знали, что существует тесная связь между языком и сутью, между тем, что́ ты говоришь, ка́к это говоришь и кто́ ты. Оба были зачарованы разнообразием человеческих характеров. Оба заметили и оценили, насколько изменчив и двусмыслен бывает человек и как непостоянен и противоречив даже тот, кто утверждает, будто простодушно и прямолинейно стремится к неизменной цели.

Монтень и Шекспир создали произведения, которые столетиями нас дразнят, вызывая бесконечные гаданья и раздумья над ускользающими смыслами, и приглашают к множеству трактовок. В мире, требовавшем устойчивости и порядка, каждый из них умел уместить в четкие границы авторского произвола непредсказуемость и зыбкость текста, порождавшего ничем не ограниченные, ничему не подвластные смыслы. Каждый превращал изменчивость в искусство. И, принимая неопределенность, каждый из этих великих писателей находил для себя средства быть "верным" жизни, как выражал это Монтень. "Что до меня, — писал он в последнем своем эссее "Об опыте", — я люблю свою жизнь и берегу такою, какою Господу угодно было нас одарить". Философические диспуты, ханжеские стоны и аскетические потуги быть выше плоти ему казались неблагодарностью и чушью. "Я радостно и благодарно принимаю то, что мне уготовала природа, я

1. В русском обиходе невытравимо закрепилось буквальное и неверное название "Двенадцатая ночь".

этим всем доволен и горжусь". И, как бы отдавая дань Монтеню, вслед за ним Шекспир в самом конце того, что было, может быть, его последней пьесой – "Два благородных родича" – устами одного из персонажей – Тезея – выражает удивительно сходные чувства:

О чародеи вышние небес,
Что вы творите с нами! Мы ликуем
О том, что суждено нам потерять,
Скорбим о том, что будет нам на радость!
Мы дети перед вами! Благодарность
Примите же от нас и нам простите
Суждения о том, что выше нас!
Итак, пойдем же и свой долг исполним[1].

1. Два благородных родича. Акт V, сц. 6. Перевод Н. Холодковского.

Пол Остер

Смерть сэра Уолтера Рэли

Рассказ

Перевод и вступление Антона Нестерова

Уолтер Рэли — один из самых привлекательных деятелей английского Золотого века: поэт, мореплаватель, авантюрист. Один из фаворитов королевы Елизаветы, он стоял за планами морской экспансии Англии, организовал несколько экспедиций в Новый Свет, наравне с Фрэнсисом Дрейком обеспечил разгром Испанской Непобедимой Армады...

Все его начинания были отмечены талантом, блеском, удачливостью — и странным образом все в итоге шли прахом. Он основал первую английскую колонию в Америке, но, вернувшись через два десятка лет в те же места, обнаружил, что колонисты исчезли... Его считали одним из самых интересных поэтов своего времени — но от всего поэтического корпуса сохранилось едва ли полсотни стихотворений[1]... Его "История мира", благодаря которой о Рэли говорят как о серьезном мыслителе, осталась незаконченной...

Вынужденный оставить двор на излете елизаветинского царствования из-за скандала, вызванного его тайным браком с фрейлиной Ее Королевского Величества, Елизаветой Трогмортон, Рэли, непримиримый враг Испании, после восшествия на престол Иакова I был обвинен в заговоре... в пользу Испанской короны и приговорен к смертной казни. Однако приговор не был приведен в исполнение, а отложен на неопределенный срок — и почти 13 лет Рэли провел в Тауэре. Нет, не в оковах в грязном каземате — скорее, на положении пленника короны: занимаясь алхимическими опытами и философскими изысканиями, сочиняя стихи; общаясь с друзьями; встречаясь с женой (в Тауэре он зачал второго сына) — в ожидании смерти.

Он становится чем-то вроде достопримечательности — мертвый, с точки зрения закона, стареющий философ, овеянный славой былого. Час-

© Paul Auster, 2011
© Антон Нестеров. Перевод, вступление, 2016

Пол Остер (р. 1947) – американский писатель, переводчик, сценарист. В "ИЛ" напечатаны его повесть "Стеклянный город" (1997, № 6) и роман "Тимбукту" (2000, № 8).

1. Кстати, одно из них, посвященное сыну – тому самому Генри, который присутствует в тексте Остера, – переведено на русский Борисом Пастернаком.

тым его гостем в заключении становится наследник престола, принц Генри, плативший Рэли искренним восхищением. Это для него "последний елизаветинец" начинает писать "Историю мира": возможно, Рэли видел себя чем-то вроде Аристотеля при Александре. Но — принц умер в юности...

И Рэли решается на последний отчаянный шаг. Он соблазняет короля Иакова золотом. Легендой об Эльдорадо. В отличие от золотого города Кортеса, Эльдорадо Рэли был не мифом, а реальностью: в Гвиане, как знал сэр Уолтер по отчетам одной из организованных им экспедиций, должны существовать золотые прииски...

В марте 1617-го Рэли освобождают из Тауэра, и флотилия сэра Уолтера, оснащенная на его собственный счет, покидает Лондон. При этом ему категорически запрещено вступать в какое-либо столкновение с испанцами...

Золота в Гвиане не оказалось. Зато оказался испанский гарнизон, спровоцировавший стычку, в ходе которой погиб старший сын Рэли. И за нарушение мира с дружественной Испанской короной Рэли, по возвращении в Англию, ожидала смертная казнь — причем для этого даже не требовался суд: достаточно было просто исполнить старый отложенный приговор. Франция предлагала сэру Уолтеру "политическое убежище". Но он отклонил предложение: скрыться за границей значило бы косвенно признать несуществующую вину. Лучше уж смерть... В 1618 году Рэли возвращается на родину, чтобы взойти на эшафот...

Собственно, рассказ Пола Остера о сэре Уолтере Рэли, который приводится ниже — можно прочесть как своего рода заметки на полях шекспировского "Гамлета": спор с принцем Датским о действии и бездействии, бытии и небытии, вере в призраки и миражи...

ТАУЭР — это камень и одиночество камня. Это черепная коробка, обступившая человеческое тело, а внутри нее бьется живая мысль. Только мысли никогда эту стену не преодолеть. Стена не рухнет, сколько ни пытайся разнести ее молотом взгляда. Ибо взгляд этот — взгляд слепца, и, даже если взгляд этот видит, он видит лишь потому, что научился видеть там, где света нет. Здесь нет ничего, кроме мысли, а мысль — ничто. Человек — камень, который дышит, и ему суждено умереть. Смерть — единственное, что его ждет.

Ergo, суть проблемы: жизнь и смерть. Собственно даже — смерть. Тот, кто жив, — воистину ли он проживает жизнь от начала до самой смерти, или же смерть — просто мгновение, когда останавливается жизнь? Доказательство здесь — поступок, причем поступок, опровергающий словесное доказа-

тельство как таковое. Ибо мы никогда не способны высказать то, что хотим, а все, что говорится, говорится в осознании нашего безнадежного провала. Все — лишь игра мысли.

Несомненно одно: этот человек умрет. Тауэр непроницаем, толща камня не имеет пределов. Что до мысли, ей свойственно определять свои пределы, и мыслящий человек может превзойти самого себя, даже если все пути для него перекрыты. Он может низвести себя до камня, а может написать историю мира. Если все возможности перекрыты, все вновь становится возможным.

Поэтому — Рэли. Или жизнь, прожитая на условиях заключенного с самим собой пакта о самоубийстве. Перед нами своего рода искусство — если это можно назвать искусством. Искусство жизни. Отнимите у человека все, и человек не перестанет существовать. Если он способен жить, он способен умереть. Он знает, как не отводить взгляда от стены, когда у него ничего не осталось.

Это смерть. И мы говорим “смерть”, словно намерены поведать о сущности, знать которую нам не дано. И все же мы знаем ее, и знаем о том, что нам это ведомо. Ибо мы полагаем это знание неопровержимым. Это вопрос, на который не дано ни одного ответа: он ведет нас к множеству вопросов, а те, в свою очередь, ведут нас обратно к тому, что знать не дано. Мы можем сколько угодно вопрошать, но встает вопрос — о чем именно вопрошать. Ибо суть не только в жизни и смерти. Это смерть, и это — жизнь.

Каждое мгновение — возможность для появления того, чего нет. Из каждой мысли рождается ее противоположность. Из смерти он увидит, как выглядит жизнь. Точка, куда мы пришли, дарит цель, к которой можно двигаться дальше. Америка. И на пределе мысли, там, где новый мир превращает дряхлый и старый мир в ничто, присутствует точка, призванная обозначить локализацию смерти. Он уже коснулся тех берегов, и это виде́ние будет преследовать его до самого конца. Это Рай, Сад перед Грехопадением — и здесь зарождается мысль о том, что пределы — дальше, чем простирается понимание любого из нас. Этому человеку суждена смерть. Он не просто умрет — он будет убит. Ему отрубят голову топором.

Вот так это начинается. И так кончается. Все мы знаем, что когда-нибудь умрем. Если есть истина, с которой мы проживаем жизнь, она состоит в том, что всем нам суждено умереть. Но мы можем задаться вопросом: как и когда? — а за ним последует и другой: выбор момента нашей смерти — принадлежит ли он одному лишь Богу? Христианин ответит: нет; но “нет” ответит и самоубийца. И тот и другой утверждают,

что выбор остается за ними, и каждый осуществляет свой выбор в силу веры — или ее отсутствия. Но как быть с этим человеку, который равно далек и от веры, и от безверия? Он бросит себя в жизнь, проживет ее во всей полноте, а затем придет к своему концу. Ибо смерть — глухая стена, и никому не дано пройти сквозь нее. Потому не будем задаваться вопросом: есть у нас выбор или нет. Для одних — да, для других — нет. Все зависит от того, кто и зачем выбирает. Для начала нужно найти точку, где мы предоставлены самим себе и, тем не менее, присутствуем в ней вместе с другими, — назовем это точкой, где мы обретаем конец. Это стена, и это истина, с которой мы оказываемся лицом к лицу. Вопрос: с какого момента человек начинает видеть эту стену?

Взглянем на факты. Тринадцать лет в Тауэре. Потом — последнее путешествие, на Запад. Виновен он был или нет (а он был невиновен) — в свете этих фактов неважно. Тринадцать лет в Тауэре, и человек постигает, что такое одиночество. Постигает, что он не что иное, как тело, и постигает, что он не что иное, как разум: он постигает, что он ничто. Он может дышать, может ходить, может говорить, может читать, писать, спать. Может считать камни. Может быть камнем, который дышит, а может писать историю мира. Но в любое из этих мгновений он пленник, его воля не принадлежит ему. Ему принадлежат только его мысли — он наедине с ними, как наедине с тенью, которой стал. Тем не менее он жив. И не только жив — он жив во всей полноте, которую только допускают границы, положенные ему. И много больше. Ибо образ смерти, как бы то ни было, заставляет его искать — жизнь. И ничего не меняется. Ибо единственное, что ждет его, — смерть.

Но это не все. Наше размышление о фактах следует продлить дальше, много дальше. Ибо наступит день, когда ему разрешат покинуть Тауэр. Он на свободе; тем не менее он не свободен. Полнота прощения будет дарована лишь при одном условии: он выполнит то, что выполнить невозможно. Жертва подлейшей политической интриги, самой тупостью неправосудного решения превращенный в берсерка, он получает шанс нанести последний удар и совершает великолепнейшую ошибку: наблюдать ее — поистине садистское удовольствие для его тюремщиков. Прозванный в свое время Лисом, сейчас он подобен мыши, попавшейся в лапы кошке. Король повелевает ему отправиться в земли, по праву принадлежащие Испанской короне, вывезти оттуда испанское золото и при этом не вступать в конфликты с испанцами и не провоцировать их на ответные меры. Обвиненный трина-

дцать лет назад в заговоре в пользу Испании и брошенный в Тауэр, сейчас он выслушивает указания, на фоне которых те обвинения — сущая нелепица. Но ему не до смеха.

Можно предположить: он знал, что делал. Или полагал, что способен выполнить намеченное, или соблазн нового мира был столь велик, что он не мог ему противостоять. Как бы то ни было, теперь это не имеет значения. Все, что могло пойти не так, шло не так с самого начала, путешествие обернулось катастрофой. Когда позади тринадцать лет одиночества — не так-то легко вернуться в мир людей, а если ты не молод, сделать это еще труднее. Сейчас он — старик, ему за шестьдесят; тюремные грезы, в которых он видел себя, совершающим славнейшие из деяний, обернулись прахом. Команда восстает против него, золота не найти, испанцы враждебны. И главное, хуже чего уже быть не может: убит сын.

Отнимите у человека все, но человек будет жить. Но "все" одного человека не равно "всему" другого, и даже у самого сильного из нас есть уязвимое место. У Рэли его уязвимым местом был сын — символ его беспредельной стойкости и семя всего, что осталось несвершенным. Это была уязвимость извне, мальчик стал для отца приговором судьбы. Он был рожден в любви, но оставался живым доказательством похоти — дикой похоти мужчины, готового ради зова тела поставить на кон все. Тем не менее эта похоть — любовь, и такая любовь — редкость, она во всей полноте раскрывает, чего стоит этот мужчина. Ибо кто станет амурничать с фрейлиной королевы, если он не готов поступиться положением при дворе, честью, добрым именем. Фрейлины — ипостаси самой королевы, и ни один мужчина, даже сверх меры обласканный королевской милостью, не может не то что обладать ими, а просто подойти к ним без королевского соизволения. И все же он не выказывает и тени раскаяния; что ж, в очередной раз он легко отделался. Ибо немилость не влечет за собой позора. Он любит эту женщину, он продолжает любить ее, она становится самой сущностью его жизни. И в его первом изгнании — пророчестве об изгнании последующем, у них рождается сын.

Мальчик растет. Растет совершенно неуправляемым. Отцу остается лишь слепо его обожать — и отчаянно за него волноваться, говорить ему об умеренности, согреваясь пламенем родной крови и плоти. Он сочиняет поразительное стихотворение-предупреждение для мальчика — одновременно и оду случаю, и отчаянный протест против неизбежного, пытаясь докричаться до сына: если тот не изменится, в кон-

це его ждет "струной веревка, и юнцу конец"[1]; сынок тем временем смывается с Беном Джонсоном в Париж и кутит там напропалую. И отец ничего не может поделать. Остается одно — ждать. Когда ему, наконец, позволяют выйти из Тауэра, он берет сына в экспедицию. Ему нужно, чтобы тот был при нем, нужна его поддержка, нужно чувствовать себя отцом. Вот только в экспедиции мальчика убивают. Сын кончил именно так, как и предсказывал отец, хуже — отец невольно стал его палачом.

А смерть сына есть смерть отца. Этот человек умрет. Экспедиция провалилась, и даже не стоит помышлять о милости. Англия означает топор палача — и тайное злорадство короля. Глухая стена — перед ним: вот она. И все же он возвращается. В точку, где единственное, что его ждет, — смерть. Он возвращается, когда все, кто рядом, твердят: беги, спасай свою жизнь или умри, взяв смерть в свои руки. Ибо если не остается ничего иного, каждый сам волен выбрать миг смерти. Но он возвращается. И тут встает вопрос: зачем пересекать океан лишь во имя того, чтобы явиться на свидание со смертью?

Мы, конечно, можем, как иные, сослаться на безумие. Или на храбрость. Но вряд ли эти ссылки имеют значение. Все слова оборачиваются здесь провалом. И даже если нам удастся выразить то, что мы стремимся выразить, все это говорится в осознании нашего провала. А тем самым, все это — пустые измышления, и только.

Если искусство жизни и впрямь существует у того, кто превратил ее в акт творения, в самом начале присутствует осознание того, каким должен быть конец, и каждый вздох тут подобен черте, наносимой художником на холст: каждый вздох — это шаг к концу. Человек живет, но одновременно он умирает. Ибо ничто из трудов его не останется незаконченным, даже тот труд, который он отверг.

Большинство людей отвергает собственную жизнь. Они живут, покуда не обнаружится, что в них уже нет жизни: и это мы называем смертью. Ибо смерть — глухая стена. Человек умирает, то есть дальше он не живет. Но это еще не значит: вот она, смерть. Ибо смерть есть только тогда, когда мы смотрим на нее и ее проживаем. И с определенностью можно сказать одно: лишь тот, кто живет свою жизнь во всей полноте, способен разглядеть собственную смерть. Мы и вправ-

1. Уолтер Рэли "Сыну". Перевод Бориса Пастернака. (*Прим. перев.*)

ду можем сказать то, что хотим сказать. Ибо именно здесь слова оборачиваются провалом.

Каждый приближается к этой стене. Один оглядывается назад, чтобы в конце получить удар в спину. Другой бредет вслепую, закрыв глаза от ужаса при мысли о ждущей его стене, — всю свою жизнь он двигается на ощупь, ведомый страхом. Третий видит эту стену с самого начала, и, хотя страх его — не меньше, он приучает себя смотреть страху в лицо и идет с открытыми глазами. Всякое действие, вплоть до самого последнего, просчитано, ибо кроме этого ничто не имеет значения. Он живет потому, что готов умереть. И он касается глухой стены.

Поэтому — Рэли. Или искусство жить — как искусство умирать. Потому Англия — и потому топор палача. Ибо дело не только в жизни и смерти. Это смерть. А это жизнь. И мы действительно можем сказать, то, что мы говорим.

Доменик Го-Бланке

Елизаветинская историография и шекспировские источники

Фрагмент статьи

Перевод и вступление Тамары Казавчинской

Хронисты Тюдоров мало чем отличались от нынешних историков — разве что точностью. Так, Эдвард Холл (1548) и Рафаэл Холиншед (1587) слагали свою средневековую историю Англии, основываясь не столько на первоисточниках и документированных свидетельствах очевидцев, сколько на более ранних хрониках и литературных текстах, так как их основной задачей было использовать историю как серию поучительных примеров. Сэр Филип Сидни полагал, что литература (точнее, поэзия) — более возвышенное доказательство правды, чем история, которая и сама исходит из морального превосходства литературы. Цель обеих — увидеть "добродетель превознесенной, а порок наказанным", чем, по мнению Сидни, богата поэзия, но бедна история.

Во времена Шекспира история превратилась в популярный объект сценического изображения. Драматурги еще меньше, чем историки, заботились об истинности представленных на сцене событий. Если, повествуя о прошлом, Холиншед был связан хронологией, у Шекспира таких ограничений не было. Он волен был выбирать, что хотел, и выбрал Англию времен разрушительной гражданской войны, известной как Война Алой и Белой розы (1455—1485).

Domenique Goy-Blanquet 'Elizabethan historiography and Shakespeare's sources' pp. 57-63 in Michael Hattaway (ed.) 'The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays' (2002) © Cambridge University Press, 2002
© Тамара Казавчинская. Перевод, вступление, 2016

Доменик Го-Бланке — французский литературовед, специалист по елизаветинской литературе, профессор университета Пикардии им. Жюля Верна, председатель Французского шекспировского общества.

Входит Время – Хор (с песочными часами в руках).

Время. Не всем я по душе, но я над каждым властно.

У. Шекспир *Зимняя сказка*[1]

Как и большинство его современников, Шекспир сознавал разрушительную силу времени, но в отличие от них понимал и его целительные свойства. Он не ушел со сцены, не дав высказаться этому ведущему герою человеческой драмы. Ричард II играл со временем лишь для того, чтоб осознать, что король может оборвать жизнь любого подданного, но не в силах прибавить ни минуты к собственной, ни вернуть вчерашний день, дабы исправить роковые ошибки. В конце драматургического цикла о Плантагенетах[2] о Генрихе V, который многому научился на ошибках своих предшественников, говорится: "По граммам взвешивает время он"[3]. Время как пожиратель жизни становится навязчивой идеей литературы эпохи Возрождения. На отчаянную борьбу с забвением направляли свои усилия тогдашние поэты и драматурги, обратившиеся за сюжетами к историкам.

Генрих VII был первым английским монархом, использовавшим историю в общенациональном масштабе с целью узаконить свое право на престол, поэтому его вполне заслуженно можно считать отцом тюдоровской историографии. Его хронисты, вдохновленные "Историей бриттов" Гальфрида Монмутского[4], – основополагающим сочинением, к которому до последних дней царствования тюдоровской династии относились как к Евангелию, – послушно усадили на королевское родословное древо короля Артура и легендарного Брута[5]. Тем не

1. Акт IV. Перевод В. Левика. (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2. Имеется в виду более поздняя тетралогия: "Ричард II", "Генрих IV" (ч. 1-я), "Генрих IV" (ч. 2-я), "Генрих V".
3. Генрих V. Акт II, сц. 4. Перевод Е. Бируковой.
4. Гальфрид Монмутский (ок.1100–1154/1155) – священник и писатель, сыгравший важную роль в развитии истории в Британии, автор легендарных "Пророчеств Мерлина" и "Истории бриттов" ("Historia Regum Brittaniae" – букв. "История королей Британии"); в этом труде содержатся рассказы о вторжении Цезаря, Леире и Кимбелине (пересказанные Шекспиром в "Короле Лире" и "Цимбелине"); заложил основы артуровской традиции в известном сегодня виде.
5. Согласно британским средневековым легендам, основателем и первым королем Британии считался Брут I Троянский (Brutus of Troy) – потомок мифического троянского героя Энея. Гальфрид Монмутский называет его правнуком Энея.

менее все еще не уверенный в убедительности своей генеалогии Генрих VII, видимо, вынашивал и другие, более дерзкие планы, когда пригласил итальянского гуманиста Полидора Вергилия[1] написать полную историю Британии, первый вариант которой тот закончил в 1513 году. Его друг и тоже гуманист Томас Мор[2] примерно тогда же начал работать над биографией Ричарда III. Но за иронией и изысканностью стиля Мора невозможно не разглядеть его горячего интереса к манипулятивности тирании. Он стремился следовать классическим образцам, прежде всего — Тациту, однако его научный метод оставался типично средневековым: используя более ранние источники, в том числе и труд Полидора Вергилия, он дополнил свое повествование не слишком достоверными подробностями. Собрав все прямые свидетельства, какие только ему удалось отыскать, причем, в первую очередь, — признания злейших врагов Ричарда, он не взял на себя труд отделить правду от вымысла, вследствие чего его беспардонный пересказ сплетен и злобных слухов, впоследствии обретших бессмертие в образе шекспировского героя, успешно выдержал многовековые старания историков реабилитировать Ричарда.

По сравнению с этим остроумным, но ненадежным автором Полидор Вергилий был серьезным историком, возможно, лучшим в своем столетии: он не отказывался от критического подхода, сравнивал источники, проверял факты. К тому же, в отличие от английских коллег, его мало занимала Война роз — и он уделил ей не слишком много места в своем двадцатисемитомном труде "История Англии", которому посвятил двадцать лет жизни. Когда его сочинение вышло в свет в 1534 году, на него обрушился поток брани: чужеземец не признает троянских корней Британии, отрицает подлинность короля Артура. И все же сочинение Полидора сослужило добрую службу дальнейшим историкам — Холлу и Холиншеду.

Холл (1498–1547) сосредоточил свои усилия на столетии гражданских войн, завершившихся интронизацией Тюдоров, поскольку, как объяснял он в предисловии к своим хроникам, преимущества объединения можно понять лишь в сравнении с бедствиями раздора. В отличие от Полидора Вергилия, Холл был убежденным протестантом и горячим приверженцем Ген-

1. Полидор Вергилий (1470–1555) — итальянский гуманист, бóльшую часть жизни проживший в Англии; был епископом Бата и Уэльса; наиболее известные сочинения: "История Англии" ("Historia Anglica") и "Об изобретателях" ("De Inventoribus").
2. Томас Мор (1478–1535) — английский юрист, философ, писатель-гуманист; лорд-канцлер Англии в 1529–1532 гг. Казнен в 1535. В 1935-м причислен к лику святых католической церкви.

риха VIII[1], но никогда не вступал в спор с Полидором — когда суждения и выводы предшественника не согласовались с его собственными, он их просто опускал. Он менее категоричен, чем тот, и не смущается противоречиями в источниках и философских системах, к которым обращается, — он лавирует, подгоняя этику к неудобным фактам. В своей хронике он слово в слово и одну за другой воспроизводит обе версии истории Ричарда III — и Мора, и Полидора Вергилия, не делая ни малейшей попытки привести в соответствие два противоречивых текста. На страницах хроник Холла нередко встречается госпожа Фортуна, которая кружит на таинственных путях Провидения, когда автор затрудняется в выборе между провиденциальным и макиавеллиевским взглядами на мировую историю. Холл проявляет большую гибкость, когда приходится попеременно одобрять то Ланкастеров, то Йорков. Если он и верен чему-нибудь и кому-нибудь, то это своему правящему монарху, тут его предпочтения неизменны, как и яростное осуждение всех бунтующих против его короля.

То же самое можно сказать и о "Хрониках" Холиншеда, переиздание которых в 1587 году, как считается, вызвало моду на исторические драмы. По окончании Кембриджа Холиншед (1529–1580) работал переводчиком у лондонского издателя Реджиналда Вулфа, который намеревался составить и опубликовать всемирную историю. После смерти Вулфа в 1570 году группа переводчиков под руководством Холиншеда решила продолжить работу, но ограничиться Британскими островами, и в 1577 году выпустила в свет "Хроники Англии, Шотландии и Ирландии". Историю Англии писал сам Холиншед, используя при этом множество источников: и современных, и ренессансных, а также пересказывая Холла — иными словами, Полидора Вергилия. Он описал правление Йорков и Ланкастеров с весьма значительными купюрами — в частности, опуская дальновидные критические суждения своих предшественников. Вскоре, после того как его труд вышел в свет, он скончался, и уже другая команда переводчиков во главе с Джоном Хукером взялась за подготовку переиздания. Новая версия, дошедшая в своем повествовании до 1553 года, по-прежнему носила имя Холиншеда, но на самом деле мало чем была ему обязана, так как была дополнена обильными примечаниями и вставками редактора — Абрахама Флеминга, священника-протестанта, щедро сдобрившего книгу провиденциальностью, которой Холиншед старался избегать.

1. Генрих VIII (1491–1547; годы правления — 1509–1547) — второй английский монарх из династии Тюдоров.

Уоррен Чернейк

Вступление к историческим пьесам Шекспира

Фрагменты книги

Перевод Тамары Казавчинской

Глава 2. Война критиков Холл, Холиншед – и Тильярд[1]

ХРОНИКИ Эдварда Холла 1548 года – один из двух основных источников исторических хроник Шекспира – носили название “Союз двух благородных и славных родов Ланкастеров и Йорков, издавна пребывавших во вражде из-за короны нашего великого края”. Ключевые слова тут – *союз* и *вражда*, и преимущества первого – “союза или соглашения” – можно вполне оценить, лишь сопоставив его со вторым – “горестями и невзгодами”, которые принесла рознь. Ю. М. Тильярд назвал такой взгляд на историю “тюдоровским мифом”, согласно которому страна, расколотая многолетней гражданской войной, вернулась к здоровому существованию благодаря воцарению династии Тюдоров.

Тильярд и писавшая в 40-е годы прошлого века Лили Б. Кэмбелл доказывали, что исторические воззрения Шекспира целиком и полностью совпадали с взглядами Холла, который выстроил собственную концепцию истории – “концепцию цельную и в основе своей религиозную, где события развиваются по закону справедливости и по воле Божьего Промысла, общепризнанным плодом которых является елизаветинская Англия”.

© Warren Chernaik, 2007
© Тамара Казавчинская. Перевод, 2016

Уоррен Чернейк – историк литературы, шекспировед, профессор Кингз-колледжа Лондонского университета. Ведущий исследователь академического отдела университета, публикатор, преподавал в ряде американских и британских университетов.

1. Юстас Мандевил Тильярд (1889–1962) – британский ученый-классик, историк английской литературы.

Рассуждая о том, чем обязан Шекспир Холлу и Холиншеду, Тильярд последовательно отдает предпочтение Холлу, сводя к минимуму влияние Холиншеда, который, по его мнению, "сглаживает великий тюдоровский миф", включая в свои хроники материалы, мало согласующиеся с общей ценностной структурой, присущей всем пьесам Шекспира. Тильярд рассматривает две шекспировские тетралогии как единое, продолжающееся повествование — которое Шекспир, надо сказать, начал со второй части[1], — повествование, которое завершается триумфальным восшествием на престол Генриха VII, деда царствующей королевы. Идеология возвращенного "нежноликого мира, и благоденствия, и изобилья", противопоставляемых "рекам крови", тщательнейшим образом обобщается в последних четырех строках "Ричарда III":

Не дай увидеть торжество обмана.
Междоусобий затянулась рана.
Спокойствие настало. Злоба, сгинь!
Да будет мир! Господь изрек: аминь![2]

В своей аргументации Тильярд исходит из двух положений. Согласно первому, исторические пьесы Шекспира трактуются им как произведения откровенно дидактические и глубоко консервативные идеологически. Понимание Шекспира как глашатая тюдоровской ортодоксии[3] получило широкое распространение в последующие десятилетия[4], и, пожалуй, эта точка зрения остается общепринятой и ныне. Второе положение Тильярда–Кэмбелл, будто восемь пьес обеих тетралогий составляют единое связное повествование, где по воле Божьей воздается по заслугам виновным в грехе неповиновения, было принято далеко не столь единодушно. При таком прочтении Шекспира "первородный грех Англии" — это узурпация трона Генрихом IV, свергшим законного монарха[5], за что в течение всей жизни нес наказание не только он, но и последующие поколения, погрязшие в гибельных гражданских войнах при Генрихе VI.

1. См. сноску 2 на с. 69, а также относящуюся к более поздним событиям тетралогию о Войне Алой и Белой розы: три части "Генриха VI" и "Ричард III".
2. Перевод А. Радловой.
3. См. Грэм Грин. Доблесть неверных. — "ИЛ", 2014, № 5.
4. Книга Ю. М. Тильярда "Исторические пьесы Шекспира" ("Shakespeare's History Plays") вышла в 1944 г.
5. Дед Генриха VI, Генрих IV, захватил престол в 1399 г., принудив короля Ричарда II к отречению.

Критики тильярдовско-кэмбелловской школы неизменно цитируют вышедшее из-под пера королевы Елизаветы "Наставление по случаю неповиновения и злоумышленного бунта" как доказательство того, что все современники Шекспира поголовно считали неповиновение самым страшным грехом. "Наставление", вызванное к жизни Северным восстанием 1569 года[1], а также изданной в том же году папской буллой, в которой Елизавета I осуждалась как еретичка, преследовало цель придать духовный смысл политическим доктринам; в нем цитировалась Библия, и Падение человека толковалось как свидетельство того, что "повиновение есть добродетель всех добродетелей, истинный корень всех добродетелей и источник благоденствия". Сатана же — отец всяческого возмущения, вследствие чего бунтарей справедливо карают, уготовив им "позорную кончину и погребение"; "таковые подданные, не повинующиеся своим правителям, восстающие против оных проявляют неповиновение Господу и обрекают себя на осуждение и на вечные муки".

Остро сознаваемая правительством Елизаветы необходимость распространять это "Наставление", читать его вслух в церквях, а перед чтением проводить беседы в его обоснование, свидетельствуют не о спокойствии и уверенности в повсеместном согласии, царившем в стране, как утверждает Тильярд, а скорее — о глубокой тревоге. Официальное "Наставление" предупреждало о вреде неповиновения по той причине, что государство и церковь постоянно наблюдали его вокруг себя и тревожились об угрозе собственной власти со стороны тех, кого старались держать в узде. Далеко не все жены, дети и слуги, жившие во времена Елизаветы, держались в обыденной жизни мнения, будто Господь предначертал, чтобы "в семьях и хозяйствах жена исполняла волю мужа, дети — родителей, слуги — хозяев". Вопреки "Наставлению", где утверждается, что "не по прихоти судьбы, как заявляют иные, не из честолюбия смертных мужчин и женщин, желающих выйти за пределы своей вотчины, становятся королями, королевами, принцами, а также иными правителями над людьми", — исторические драмы Шекспира можно прочесть прямо противоположным образом. В каждой из его исторических пьес фигурирует необыкновенно волевой и честолюбивый человек, который рвется к власти, то отдаляясь от нее, то приближаясь к ней, и вопрос, кому быть наверху, а кому внизу — почти всегда лотерея или поворот колеса судьбы.

1. Восстание в северных графствах Англии во главе с графами Нортумберлендом и Уэстморлендом против Елизаветы, жестоко ею подавленное.

В то время как консервативные критики тильярдовского направления видели в творениях Шекспира "пьесы-предупреждения", уходящие корнями в религиозные представления, критики более позднего времени, не согласные с таким прочтением, предпочитают трактовать историю в духе Макиавелли — его "Государя" и "Рассуждений о первой декаде Тита Ливия", то есть формулировать ее в категориях "силы, удачи и практической политики". Так, один из таких критиков, Джон Уайлдерс, полагает, что "Государь" читается как учебник, проштудированный шекспировскими политиками-интриганами. Монолог принца Хела в первом действии "Генриха IV" (часть 1-я), в котором он высказывает намерение "бросить" Фальстафа и других дружков, может служить наглядным примером того, как воплощаются в жизнь инструкции Макиавелли: для осмотрительного правителя много важнее *выказывать* добродетель, нежели *иметь* ее. А советы Макиавелли по завоеванию и удержанию власти освещают ярким светом все три части "Генриха VI", "Ричарда III", "Короля Джона" и всю вторую тетралогию.

Консервативную, "провиденциальную" интерпретацию Тильярда отверг целый ряд более молодых литературоведов — таких, как Генри Келли (1970), Роберт Орнстайн (1972), уже упомянутый Джон Уайлдерс (1979). Эти исследователи утверждали, что, "хотя по традиции и принято считать Ричарда II монархом, чье низложение было гнусным преступлением", большинство тюдоровских и елизаветинских писателей отнюдь не разделяли эту точку зрения, не подтверждается она и "Ричардом II" Шекспира, да и сами Холиншед и Холл не следовали ей твердо. Холиншед пишет, что едва ли не все подданные выказали Ричарду II величайшую неблагодарность, чему легко найти подтверждение, но в то же время он считает короля "повинным в дурном управлении... расточительстве, гордыне... и чрезвычайном пристрастии к усладам плоти". Точно так же Холл, соблюдая равновесие, включает в свои хроники материалы как о приверженцах Ричарда, так и о желавшем его низвергнуть противнике. В других сочинениях того времени, в том числе и в пьесе "Вудсток", Ричард представлен тираном. Среди авторов тюдоровской поры было несравненно меньше адептов одного-единственного тюдоровского мифа, чем сторонников других мифов: Йоркистского, благоприятного для Ричарда, и Ланкастерского, согласно которому тлетворному правлению Ричарда II Божьим Произволением был положен конец его кузеном, Генрихом Болингб-

роком, следующим законным претендентом на престол. Но, разумеется, каждый историк старался угодить *своему* монарху, правившему тогда, когда он трудился над своими хрониками, и чьим покровительством он пользовался.

Тильярд писал в то время, когда Англия находилась в состоянии войны (шла Вторая мировая) и полагал, что исторические пьесы были задуманы Шекспиром как дидактические, тогда как исследователям другого поколения казалось важным подчеркнуть их неоднозначность, иронию, многоплановость. Вторя Китсу (восхвалявшему "негативную способность"[1] Шекспира) и Хэзлитту, писавшему о Шекспире: "автор, самый далекий от морализма... чьи сочинения отличаются сочувственным отношением к природе человека во всех ее формах", А. П. Росситер в своем эссе "Многозначность: диалектика истории" (1961) отмечает в исторических драмах Шекспира "неизменную двойственность". Подход Шекспира и к истории, и к композиции драмы диалектичен: "единство противоположностей, умение удержаться от желания низвести одного героя ради другого". В пьесах зрителю предлагается не столько определенная моральная оценка, сколько многообразие подходов, которые — по тем или иным причинам — "убедительны оба": у правды всегда две стороны, и никогда не бывает одной-единственной. И, следовательно, в "Ричарде II" Шекспир хочет преподать нам не бесстрастный урок греховности узурпации власти, а старается соблюсти равновесие, вызывая равные симпатии к соперникам на трон.

То же относится и к Ричарду III — хотя для него нет и не может быть морального оправдания, отношение к нему публики неоднозначно, поскольку автор представляет его как довольно привлекательную личность, полную энергии и комизма, и мы в какой-то мере "на его стороне". Тильярд и другие критики-"моралисты" считают Фальстафа "седобородым Сатаной"[2] — воплощением всех искушений плоти, которые следует решительно подавить, если стремишься занять трон. Однако шекспироведы другой, более поздней формации, видят в Фальстафе фигуру разноплановую, вызывающую игру симпатий и антипатий, когда невозможно предпочесть одно другому...

1. Негативная способность (negative capability) — термин Джона Китса, позаимствованный им у Уильяма Хэзлитта и подразумевающий умение человека поддаваться сомнениям, не доверять рассудку, "не гоняться за фактами и не придерживаться трезвой рассудительности".
2. Генрих IV. Ч. 1-я. Акт III, сц. 4.

Глава 8. "Генрих V": "Горсточка счастливцев-братьев"[1]

Преображенный принц

В эпилоге "Генриха IV" (часть 2-я) Шекспир обещал, что "предложит историю, в которой действует Фальстаф... и в этой истории... Фальстаф умрет от смертельного пота"[2], поэтому в следующей части хроники — "Генрихе V" — отсутствие сэра Джона озадачивает. Однако в этой пьесе автор решил обойтись без него, хотя отвел немало места его дружкам-собутыльникам. Как и в первой и во второй частях "Генриха IV", в новой пьесе ("Генрихе V") сцены комические и серьезные, сюжетообразующие, перемежаясь, составляют единое целое. Как обычно у Шекспира, смешные картины написаны прозой, и, надо думать, приятелей Фальстафа: Пистоля, Бардольфа, Нима, а также Флюэллена — в шекспировской труппе играли клоуны, которым и предназначались подобные роли. Части пьесы, составляющие вставные сцены, служили трезвым, реалистическим контрастом к возвышенным чувствам и напыщенной риторике основного сюжета, отведенного принцам и вельможам, а нередко — и пародией на него, передающей "плохо скрытые сомнения в ценности королей и смысле их раздоров"[3]. Так, страстная речь Генриха V, обращенная к солдатам при осаде Гарфлера (Арфлера): "Что ж, снова ринемся, друзья, в пролом, / Иль трупами своих всю брешь завалим!..", — сменяется комической сценой, чем создается типично шекспировское совмещение противоположностей. Пламенный призыв короля Гарри объединиться ради общего дела и "явить мощь свою", показав, что его ратники — достойные "сыны Англии", на самом деле, не у всех солдат вызывает воодушевление. Но и в фильме Лоуренса Оливье (1944), и в экранизации Кеннета Браны (1989), как и в театральных постановках, какие мне случалось видеть, все как один, по слову короля, бросаются в атаку и продолжают бой. Однако в пьесе благодаря Пистолю и его товарищам мы видим, что далеко не все воспламенены брошенным кличем, иные больше пекутся о собственном спасении:

1. Здесь и далее цитаты из "Генриха V" даются в переводе Е. Бируковой.
2. Генрих IV. Эпилог. Перевод Мих. Кузмина и Вл. Морица.
3. Уильям Эмпсон. Несколько видов пасторали.... (William Empson. Some Versions of Pastoral, p. 26).

Бардольф. Вперед, вперед, вперед! К пролому! К пролому!

Ним. Прошу тебя, капрал, погоди минутку. Уж больно горяча потасовка! А у меня ведь нет про запас лишней жизни...

Пистоль. Здесь небу жарко, верно ты сказал...
рабы господни гибнут.

Мальчик. Хотел бы я сейчас сидеть в кабачке, в Лондоне. Я готов отдать всю славу на свете за кружку эля и безопасность[1].

Иначе говоря, Ним и его товарищи остаются глухи к призыву короля: обычные солдаты, они не рвутся проявлять героизм, а мечтают оказаться подальше от жаркого места. Это классический пример "негативной способности", когда истинны оба состояния: и прилив патриотизма, и инстинкт самосохранения.

Нельзя не отметить, что "клоуны" Бардольф и Пистоль — персонажи куда менее привлекательные, чем Фальстаф. Шекспир всячески подчеркивает расстояние, отделяющее короля от его бывших дружков-выпивох. В одной из сцен, когда Генрих V оказывается рядом с Пистолем (акт IV, сц. 2), он не признает знакомства: преобразившийся король, каким он изображен в пьесе, не намерен повторять ошибки молодости и якшаться со своими малопочтенными приятелями.

В начале пьесы автор огромное внимание уделяет этому преображению — его внезапности, его полной неожиданности: между буйными выходками, откровенной распущенностью принца Хела и серьезным, полным достоинства поведением короля Генриха V лежит пропасть. В первом действии архиепископ Кентерберийский описывает эту перемену как нечто подобное религиозному обращению или второму рождению:

Он в юности добра не обещал.
Едва отца дыханье отлетело,
Как необузданные страсти в сыне
Внезапно умерли; и в тот же миг,
Как некий ангел, появился разум
И падшего Адама прочь изгнал...

Когда по случаю восшествия Генриха V на трон дофин французский шлет ему оскорбительный подарок — бочонок теннисных мячей (деталь, почерпнутая автором из летописи), он исходит из ошибочного предположения, будто в короле по-

1. Генрих V. Акт III, сц. 2.

прежнему “бродит юность”. И впоследствии, когда к Франции приближается английская армия, дофин не признает угрозы и презрительно отзывается о короле: “...Ведь их страною так небрежно правят, / И скипетр ее в руках у сумасброда, / У юноши пустого, вертопраха...”[1], на что коннетабль возражает: “Вы судите о нем совсем превратно”, ибо теперь, когда он отказался от “буйства юных дней”, открылась его истинная натура. Эта вроде бы чудесная метаморфоза – поворотный пункт всей хроники: в “Генрихе IV” (части 1-я и 2-я), где и король Генрих IV, и лорд верховный судья, и принц Джон Ланкастерский, и граф Уорик, как и Фальстаф, Пистоль и Бардольф, – все убеждены, что принц останется прежним, и ожидают его грядущего воцарения кто с опаской, а кто, как Фальстаф и Пистоль, предвкушая новые милости. Однако после смерти отца Генрих V уверяет своих встревоженных придворных, что они в нем ошибаются и что по его прежним поступкам не стоит судить о том, каким он будет монархом, ибо его необузданность будет погребена вместе с его отцом:

> Беспутным в гроб сошел отец мой, ибо
> Там увлеченья с ним мои лежат.
> Во мне же дух его достойный ожил,
> Чтоб ожиданья мира осмеять,
> Пророков обмануть и уничтожить
> Неверный взгляд, судивший обо мне
> По внешности[2].

Сожаление вызывает лишь то обстоятельство, что принц Хел, постоянно обманывавший ожидания двора, был более интересной и сложной фигурой, нежели преобразившийся Генрих V. В этом смысле любопытно мнение Тильярда, согласно концепции которого эта пьеса занимает особое место в творчестве Шекспира, ...являя собой “эпос Англии”, пробуждающий патриотические чувства. Тем не менее пьесу он считал неудачной, а ее образ идеального монарха – лишь данью традиции и ничем больше: “у простого, прямолинейного, энергичного человека – Генриха V, практически нет ничего общего с его прежней ипостасью – принцем Хелом”.

В пьесе перед нами король-воин, который на поле боя чувствует себя, как дома. Мы видим публичного человека, у которого почти нет личной жизни, тогда как в предыдущих час-

1. Генрих V. Акт II, сц. 4.
2. Генрих IV. Ч. 2-я. Акт. V, сц. 2.

тях хроники автор изображал разлад в душе героя, существовавший между ним как лицом частным и лицом общественным... Образ Генриха V непрозрачен для зрителей: у нас почти нет доступа к его внутренней жизни, что весьма необычно для Шекспира. В постановках последнего времени режиссеры старались отыскать "лакуны" в душе публичного человека, показать внутренний конфликт преобразившегося принца, выявить или создать для этого контекст...

Война и политика

Понятно, что XX и XXI векам антивоенные настроения более созвучны, чем прославление войны в пьесе, кульминацией которой является победоносное сражение под Азенкуром. В своей работе "Шекспир и проблема смысла" Норманн Рэбкин пишет, что исследователи "Генриха V", как правило, делятся на два "враждующих" лагеря – в зависимости от одной из двух противоположных трактовок пьесы. По мнению Рэбкина, "нет и не может быть реального компромисса между двумя несовместимыми прочтениями, которые допускает эта пьеса": одни литературные критики считают ее "заразительно патриотичной", а главного героя – "образцовым монархом", тогда как другие видят в нем безжалостного макиавеллиста, который полнее всего выражает себя в приказе: "Пусть каждый пленников своих убьет!" (акт IV, сц. 6).

Не соглашаясь с Рэбкиным, Джеймс Шапиро[1] пишет, что пьеса "Генрих V" "не допускает прямолинейного толкования военных авантюр", и по большей части состоит из "сцен, где в противоречие вступают разные голоса, звучащие по поводу войны". Эта пьеса не "милитаристская" и не "антимилитаристская", считает Шапиро, эта пьеса – военная: о том, что значит "уйти на войну".

В спектаклях и экранизациях тоже заметна тенденция к поляризации. Это либо прославление английского духа, торжествующего над поверженным врагом, как в фильме Лоуренса Оливье 1944 года, либо, напротив, – размывание традиционных идей героизма и патриотизма с тем, чтобы на первый план вывести отталкивающие стороны войны. В некоторых

1. Джеймс Шапиро "1599 – год в жизни Уильяма Шекспира" (James Shapiro. A Year in the Life of William Shakespeare. – Faber & Faber, 2005). См. перевод "Пролога" к этой книге в "ИЛ", 2014, № 5.

постановках последних лет, например, в фильмах Браны 1989 года, Эдварда Холла 2000 года (Королевское шекспировское общество), Николаса Хитнера 2003 года (Британское национальное телевидение) акцентируются более темные стороны шекспировской драмы и тем самым раскрываются заложенные в ней возможности демистификации войны и политической власти. Фильм Оливье, обретший огромную популярность во время войны с Гитлером, был откровенно нацелен на зрителей, желавших идентифицироваться с главным героем. Объясняя смысл своей экранизации, Оливье говорил о себе как о новом воплощении Шекспира: "У меня была миссия... моя страна вела войну. Я чувствовал, что Шекспир – во мне... Я видел свой фильм – у него. Я знал, что хочу сделать я – и что сделал бы он".

Фильм Браны, выпущенный почти на полвека позже, радикально отличается от картины Оливье. Главное в нем – ужасы войны, а не боевая слава, "пышность зрелища и блеск рыцарственности"[1]. Продолжительные, кровавые батальные сцены этого фильма, дополняющие шекспировский текст, изобилуют картинами насильственной смерти: на экране пронзенные стрелами и изрубленные в куски тела, бесславно валяющиеся в грязи. У Лоуренса Оливье в балетно-постановочных кадрах битвы при Азенкуре не погибает никто, кроме Мальчика, спутника Пистоля и Бардольфа, а также коннетабля Франции, сраженного королем Гарри в рыцарском поединке, зато нельзя не заметить явной переклички с бесчисленными конницами голливудских вестернов. У Браны заваленное трупами поле боя – это реквием любви (достаточно вспомнить Пистоля, рыдающего над телом Нима, как на изображениях Пьеты).

В спектаклях 2000 и 2003-го, как и в фильме Браны, режиссеры старались подчеркнуть неоднозначность шекспировской пьесы, ее скрытый антивоенный смысл. Если в фильме Оливье (прославляющем, с одной стороны, доблесть англичан, с другой – великие возможности кинематографа) основной тон задает Хор, в экранизации Браны актеры Хора одеты в грубые плащи, чем достигается эффект брехтовского отчуждения. В своей постановке 2000 года Холл разделил монологи Хора между заполняющими сцену, усталыми, вернувшимися с боя солдатами, что задает доминанту спектакля.

1. Питер Доналдсон. "'Генрих V' Кеннета Браны" (Peter Donaldson. Taking on Shakespeare: Kenneth Branagh's "Henry V" // SQ, 42, 1991).

Подчеркнутая негероичность короля Генриха, которого играет Уильям Хостон (ранее в том же театральном сезоне исполнявший роль холодного, расчетливого принца Хела), и полное отсутствие чего-либо, хоть отдаленно напоминающего королевскую пышность, в высшей степени соответствуют мрачноватому стилю спектакля. А в телеспектакле Хитнера (2003) роль Хора передана политическому комментатору, которого играла актриса в вязаной кофте и очках, что придавало ироническую окраску — одну из многих возможных — всему сценическому действу. Хитнер даже больше, чем Брана, стремился развенчать "романтическую риторику войны", во всем его подходе главное — сатира, отсюда так много явных параллелей с современностью. Пьесу репетировали в то время, когда разворачивалась война в Ираке, спектакль вышел вскоре после того, как Буш объявил о ее победоносном завершении. "Когда война окончилась, а скептицизм вернулся, мы посмотрели на происходившее более трезвыми глазами, — сказал Хитнер в своем интервью. — Все, что есть в пьесе пропагандистского, и все, что с житийным правдоподобием изображает короля, — ощущается нами как нечто хорошо знакомое". Видеоклипы, документальные кадры с записями воинственно-вдохновляющих речей, которые в свое время произносились для промывки мозгов, установленные на сцене телекамеры с операторами, отслеживающими ход войны, создавали впечатление выставленного на свет мира новостного телевидения.

В интервью Хитнер особенно подчеркивает "двуплановость" Шекспира, позволяющую то и дело "отвергать напрочь то, что, по словам Хора, вы увидите сейчас на сцене; и, хотя вы верите всему, что говорит Хор, разобраться в этих параллельных потоках вам предстоит самостоятельно". Такая открытость пьесы разным интерпретациям: с одной стороны, военно-патриотической, с другой — пацифистской — и превращает "Генриха V" в неисчерпаемо глубокое, многозначное сочинение. Чтобы создать связную историю, и Оливье, и Брана прибегли к значительным сокращениям. Столь же избирательно поступали и критики — каждый перекраивал пьесу по собственному разумению, оставляя в стороне плохо перевариваемые фрагменты. Не гнушаясь купюр и вставок, два режиссера создали кинематографические версии, имеющие между собой мало общего: даже там, где Брана сознательно вторит Оливье, это чаще всего делается из духа соперничества. Шекспироведы, объявляющие себя свободными от идеологии и сознающие свое безмерное интеллектуальное превосходство, с наслаждением откапывают идеоло-

гические погрешности и непоследовательности и в самой пьесе, и в обоих фильмах. И все же мне представляется, что и Оливье, и Брана верно передают смысл сложной и противоречивой пьесы Шекспира, предлагая цельную интерпретацию, благодаря чему "Генрих V" пользуется популярностью у самой широкой зрительской аудитории. Каждая из этих двух трактовок закономерна, каждая соответствует своему времени, и каждая с великим искусством выявляет неочевидные, скрытые смыслы шекспировского текста. В сущности, оба режиссера опровергают мнение легиона критиков, начиная с Тильярда, который считал пьесу скучным, не слишком убедительным пересказом тюдоровского мифа.

Уиндем Льюис
Лев и лис

Фрагменты книги

Перевод и вступление Тамары Казавчинской

Опубликованная в 1927 году книга Уиндема Льюиса “Лев и лис: Роль героя в пьесах Шекспира” была написана под значительным влиянием идей Т. С. Элиота и отчасти — по его просьбе. В ней, прежде всего, отражается взгляд модернистов на шекспировское наследие: в свете их сложной, противоречивой и во многом консервативной поэтики драматургия Шекспира, да и вся эпоха Ренессанса рассматриваются сквозь призму сравнительной антропологии и расовой теории, входить в детали и хитросплетения которых тут нет необходимости. Однако Льюиса не меньше интересовало и то, как воздействовала на Шекспира политическая доктрина Макиавелли, которую он отслеживает весьма последовательно и в результате создает портрет типично шекспировского злодея — “макьявеля”, и это не потеряло своего интереса и сегодня.

НАД всеми драмами Шекспира, как и над другими пьесами тюдоровской сцены, витает тень Макиавелли.

Основной сюжет шекспировских пьес берет начало в навязчивой макиавеллианской идее того времени – точнее, даже не в идее, а в конфликте более глубоком. Образ для этого конфликта Макиавелли находит в фигурах льва и лиса – два этих зверя избраны им представлять две разные стороны власти, которые должны объединиться: такова его доктрина. У Шекспира, как и у большинства его современников, одной ногой стоявших в рыцарских романах, другой – в мире коммерции и науки, начала эти сочетались слабо.

* * *

В елизаветинской драме Макиавелли играл роль главного пугала – то была “первая устрашающая встреча елизаветинской Англии с позднеренессансной Италией”. Борджиа,

© Wyndham Lewis, 1924
© Тамара Казавчинская. Перевод, вступление, 2016

Перси Уиндем Льюис (1882–1957) – английский романист, художник, теоретик искусства, один из основателей художественного течения вортицизм.

Сфорца, Малатеста, Бальони не в пример больше значили для тогдашних драматургов, чем любой из именитых соотечественников-англичан. Столь близкое знакомство не прошло для Англии бесследно, и со временем пресыщение переросло в пренебрежение. Но в ту цветущую пору английская сцена всегда была к услугам Макиавелли — главного эксперта школы человекоубийств, — что обеспечивало зрителям острые ощущения. Его политическая парадигма строилась на поклонении Чезаре Борджиа.

Будь тридцать лет назад в Европе такой же театр, как у елизаветинцев, — пластичный и бурно развивающийся, у нас давно была бы уйма *человеческих-слишком-человеческих* пьес, отражающих доктрины Ницше со сверхчеловеком в главной роли.

* * *

Эмблема льва и лиса, неизменно сопутствующая макиавеллианской политической идее фикс, требовалась для емкого ее выражения, что прекрасно сформулировал Нэш: "Нужде нельзя противостоять: люди не могут сделать больше того, что могут, иначе им только и остается, что увертки лисы — спасительные, если на локтях поистерлась львиная шкура".

В конце концов англичане преодолели свой страх и года так с 1640-го стали видеть Макиавелли насквозь. Они поумнели — скорее всего, потому, что несколько умерили веру в свою британскую полезность, после чего переварили и его политику, откуда и воспоследовало это их "ви́дение насквозь". Так, Джонсон в "Вольпоне" осмеял сей вездесущий страх. Чапмен в комедии "Все в дураках" проехался на счет бытовавшего представления об итальянце. Но пока ослепление продолжалось, действие и противодействие были столь яростны, что макиавеллизм вошел в английскую психологию навсегда, так же как и влюбленность во все итальянское.

* * *

В мои намерения не входит подробное изложение доктрины Макиавелли, но следует сказать все необходимое, чтобы прояснить природу ее влияния. Начать следует с того, что итальянцы эпохи Возрождения — и это нужно заявить со всей решимостью — были прежде всего и по преимуществу людьми науки, а их политическая, военная и художественная жизнь носила характер постоянного эксперимента. Фасад их искусства, надо думать, был не столь гладок и прочен, как кажется теперь, когда мы глядим на него из будущего, — местами он был тонковат в сравнении с восточным искусством, имевшим за

плечами долгую, непотревоженную и целостную традицию. Политическая наука Макиавелли являла собой строго научное построение, разработанное в Европе путем индуктивного физиологического метода — то была первая политическая система, отказавшаяся признавать что бы то ни было без прямого наблюдения. Так произошел первый и полный разрыв с теологическим универсализмом: впервые была сформулирована национальная идея, соответствовавшая новым условиям — идее о централизованных, обособившихся государствах, образованных вне империи как системы.

Итак, доктрина была научной или экспериментальной — в соответствии со спецификой итальянского ренессансного гения. Во-вторых, как доктрина национальная она была рассчитана на отсутствие тотального контроля — и со стороны Римской империи, и со стороны Римской церкви. И, наконец, существовал и третий фактор, типичный для археологического мышления Ренессанса и, на первый взгляд, противоречащий второму: римская по духу, доктрина эта была устремлена к Риму, но к Риму античному как источнику своего вдохновения.

К тому же сочинение Макиавелли, вызвавшее страстное возмущение читателей, называлось "Государь", то есть было обращено к одному-единственному правителю и формулировало законы опыта, которым должна была подчинить свои поступки личность, мечтавшая управлять современным государством. Ибо подобное управление, осуществляемое подобной личностью, Макиавелли считает первым и необходимым шагом для основания нового общества. Во всем этом трудно не заметить преданного ученичества у тщательно проштудированной и буквально понятой античности — в качестве образца взят Ликург, или другой, ни на кого не похожий, законодатель, или общеизвестный герой, высоко вознесшийся над толпой, почти сплошь объединенной традиционными воззрениями...

Посему Макиавелли придает огромное значение личности тирана и установлению безошибочной, непогрешимой системы правления, которая позволит такому тирану-государю поработить и дисциплинировать любое общество, избранное им для осуществления цели. Разумеется, любимец Макиавелли — индивидуальный герой.

* * *

Все важные черты Макиавелли — как и Ницше — думается, можно возвести к страсти к *действию.* Обе эти философии, пожалуй, основаны на принципе *агента.*

Шекспир, "державший зеркало перед природой", видимо, подобной страстью одержим не был и, на первый взгляд, составлял полную противоположность апостолам активности (тем более что его главный герой, Гамлет, воплощает собой, заметим, уклонение от действия: так сказать, ортогонален действию).

Все сочинения Шекспира — это скорее критика действия и принципа агента, что с полной ясностью выражено лишь в "Гамлете", где персонифицировано. У Шекспира как несравненного наблюдателя жизни есть ясное представление о происходящем, и, хоть ни единым протестующим жестом не отзывается он на течение личного бытия, бесконечным числом жестов отвечает он на окружающую жизнь. И не просто на жизнь, а и на активное действие...

Если Макиавелли выступал как адвокат, загипнотизированный современной ему деятельной жизнью, а Мольер — как ее противник и критик, то Шекспир — не был ни тем ни другим. Если угодно, он — противник самой жизни (коль скоро быть ее критиком означает быть ее противником, а что поэзия — критика жизни, давно считается верным ее определением), и его сочинения — прекрасно-бесстрастное излияние ярости, горечи, обличений и жалоб; к примеру, жалоб — в сонетах, ярости — в "Тимоне Афинском" и в других трагедиях и хрониках. Если это и действие, то действие, к которому Шекспир не только не питал презрения, но был его величайшим адептом. Он трагически разделял трагический опыт всех своих героев, и они в несравненно большей степени были зеркалом, отражавшим *его* утомленный и озадаченный ум, нежели зеркалом *природы*, которую он знал объективно. *Усталый от всего*[1] — таким мы его видим, но существовало и нечто иное, привязывавшее его к героям и, оставь он их, ему бы пришлось оставить и то, что следует назвать его философией, знакомой нам и по "Опытам" Монтеня. Те же пытливость и разочарование, та же дивная гибкость слога, та же страстная приязнь к другому человеку, те же юмор и скептицизм.

* * *

Из длинной череды королей, которые вышли из под его пера, одни были "низложены", другие — "убиты в бою", а то и стали "призраками жертв своих", "тот был отравлен собственной женой", "а тот во сне зарезан" — в общем и целом,

1. Точка зрения, которая стала популярной благодаря такому прочтению "Бури" Литтоном Стрэчи ("ИЛ", 2014, № 5). (*Здесь и далее – прим. перев.*)

почти все нашли насильственную и бессмысленную кончину, шумно настаивая на божественном праве и королевских привилегиях, испытывая возмущение или раскаяние. Он, наверное, не больше думал об этих королях[1], прошедших через его руки, чем Гиббон[2] о своей галерее деспотов. Но образ булавки, которая легко проткнет "несокрушимую, как медь, стену" из плоти (тогда "прощай, король!"), — это плод размышления поэта, а не Ричарда Плантагенета: "Они вводили в заблужденье вас!"[3] Эта простая шекспировская фраза — великое разоблачение особы, облаченной властью, — имеет универсальное значение и выходит далеко за пределы разочарования Ричарда II в королевской участи. Но при всем своем августейшем презрении к другим людям Ричард произносит эту фразу не потому, что он король, а потому что он человек — автор захотел показать в нем человека. И неудивительно, что Шекспир не проявляет враждебности к пресловутым монаршим привилегиям. Он слишком хорошо знает им цену, чтобы поверить, что короли, переодевшись в другое платье, или не изъясняясь более белым стихом, или утратив механизм власти, изменятся по существу. Неужто вы верите, будто Шекспир был так наивен, что полагал, будто живет при более жестоком режиме, чем тот, что придет завтра, или послезавтра, или послепослезавтра, или же тот, что был до нынешне-

1. Давайте сядем наземь и припомним
Предания о смерти королей.
Тот был низложен, тот убит в бою,
Тот призраками жертв своих замучен,
Тот был отравлен собственной женой,
А тот во сне зарезан, — всех убили.
Внутри венца, который окружает
Нам, государям, бренное чело,
Сидит на троне смерть, шутиха злая,
Глумясь над нами, над величьем нашим.

Ричард II. Акт III, сц. 2. Перевод Мих. Донского.

2. Эдвард Гиббон (1737–1794) — английский историк, автор "Истории упадка и разрушения Римской империи".

3. Она потешиться нам позволяет:
Сыграть роль короля, который всем
Внушает страх и убивает взглядом;
Она дает нам призрачную власть
И уверяет нас, что наша плоть —
Несокрушимая стена из меди.
Но лишь поверим ей, — она булавкой
Проткнет ту стену, — и прощай, король!
Накройте ваши головы: почтенье
К бессильной этой плоти — лишь насмешка.
Забудьте долг, обычай, этикет:
Они вводили в заблужденье вас.

Там же.

го?! Да, он принимал своих королей, но отнюдь не так милостиво, как полагают сегодня.

* * *

Был ли сам Шекспир макиавеллистом? Смаковал ли он и одобрял ли коварство и жестокосердие, которые изображал так часто?

Если поставить вопрос прямо: "На чьей стороне был Шекспир в столь важном для его сочинений конфликте между простым человеком и 'макьявелем'?" — ответить на него невозможно, вернее, следует ответить так: "Ни на чьей". Ибо противоестественно было бы для Шекспира вмешиваться в извечный спор добра и зла, равно как и в схватки в животном царстве, где постоянно маневрируют и лисы, и львы. Невозможно превратить его в охотника на лис, а сам он не имел ни малейшей склонности быть львом. Тем самым, ответ будет сложным, как и само рассматриваемое явление.

Прежде всего, Шекспир не больше ощущал себя слугой богов, нежели слугой простого люда. Он не был религиозен или демократичен в догматическом смысле слова — но был философичен. Исполняя свой долг сочинителя трагедий перед тем или иным своим героем, он вел себя не как исполненный яростной нетерпимости посланец богов или ходатай толпы. Если вспомнить его мирный, размеренный образ жизни (почти как у вешателей, которые в пору, когда не занимаются своим ужасным ремеслом, служат бакалейщиками или цирюльниками в своих захолустных городках) — трудно не удивляться тому, что он вообще выбрал театр.

Не считая Чапмена, Шекспир — единственный "мыслитель", которого мы встречаем среди драматургов-елизаветинцев. Это означает, что в его работе, кроме поэзии, фантазии, риторики, изображения нравов, была, конечно, бездна знаний, ясно свидетельствующих о работе его ума и достаточно обширных, чтобы при случае он не был готов ими поделиться с философом-моралистом вроде Монтеня.

* * *

Его великие исторические циклы, как и изображения героев-титанов, которыми он пожелал увенчать свое творчество, постоянно погружают нас в стихию войны и крови, а значит, и вводят в круг тех, чья жизнь сводится к этому примитивному составу. И вследствие известного калибра их личностей и отчужденности от всякого другого человеческого опыта они обычно стремятся к еще большей примитивности — как человек, что селится в пустыне, неизменно возвращается к про-

стой жизни, к условиям менее изощренным и более животным. Весь свой век Шекспир трудился над подобными персонажами, проводил в их обществе все время, не скрывая удовольствия от общения с ними. В основном, то были люди другого склада, чем стереотипные английские короли — вроде тех, что выведены в его хрониках. Судьбы последних мало чем отличались одна от другой. Все они были далекими, полубожественными, по самой своей природе эпическими фигурами, но Шекспиру, как он и хотел, удалось выявить их героический дух, не слишком отклоняясь от исторических событий.

Дэвид Хёрли

Макиавелли и его идеи в пьесах Шекспира

Фрагменты лекции, прочитанной в Хиросиме, апрель 2009

Перевод Тамары Казавчинской

Злодей "Макъявель" на английской сцене

Через 85 лет после своей смерти, последовавшей в 1527 году, Никколо Макиавелли[1] явился на лондонской сцене в роли Пролога к пьесе Марло "Мальтийский еврей":

Макиавелли
Пусть думают – Макиавелли мертв;
Душа его перелетела Альпы.
По смерти Гиза Францию покинув,
Сюда явился он, к своим друзьям.
Возможно, кой-кому я ненавистен,
Но у друзей я обрету защиту.
Пускай все знают: я – Макиавелли.
Что люди мне и что мне их слова?
Мной восхищаются и ненавидят.
Напрасно отвергать мои писанья –
Они читаются, чтобы достичь
Престола папского; а если нет –
Я передам свой яд ученикам.

© Тамара Казавчинская. Перевод, 2016
Публикуется с любезного разрешения автора. http://www.davidpatrickhurley.com

Дэвид Хёрли – английский литературовед, профессор университета Хиросимы.

1. Никколо Макиавелли (1469–1527) – итальянский мыслитель, философ, писатель, политический деятель; занимал во Флорентийской республике пост секретаря второй канцелярии, отвечал за дипломатические связи, в 1512 г. был ложно обвинен в заговоре против правителя Флоренции кардинала Джованни Медичи, заключен под стражу, подвергнут пыткам и изгнан; в изгнании написал свои основные философско-политические трактаты: "Государь", "Рассуждения о первой декаде Тита Ливия" и др. (*Здесь и далее – прим. ред.*)

Религию считаю я игрушкой
И утверждаю: нет греха, есть глупость.
Иль птицы в небе обличат убийство?
Подобный вздор мне было б стыдно слушать.
Что говорить о праве на корону?
И Цезарь сам на власть имел ли право?
Трон силой утверждается, закон,
Как у Дракона, крепок только кровью...[1]

Макиавелли закончил писать "Государя" в 1513 году. Он посвятил его правителю Венеции – Лоренцо Медичи в надежде вернуть его расположение и получить государственную должность. Но опубликована книга была только в 1532-м – пять лет спустя после смерти автора. В 1559 году "Государь" был включен в индекс запрещенных книг, тем не менее, латинские[2] его издания появились в 1560, 1566, 1580 и 1599-м. Полное собрание сочинений Макиавелли было издано по-итальянски в 1550 году. В Англии "Государь" находился под запретом, но в 1584-м английский печатник Джон Вульф выпустил два сочинения Макиавелли: "Государя" и "Рассуждения" – на итальянском языке, снабдив том фальшивой титульной страницей, как если бы книга была выпущена в Палермо неким "Антонелло ди Антонелли". Другие сочинения Макиавелли: трактат "О военном искусстве" и "История Флоренции" – появились в Англии в 1560 и в 1595-м, соответственно. Официально английский перевод "Государя" вышел в свет в 1640-м, но в виде рукописи сочинение и раньше имело широкое хождение среди просвещенных слоев общества, о чем свидетельствуют экземпляры, и ныне хранящиеся в Британской библиотеке. К тому же имевшие связи в Европе образованные люди того времени знали идеи Макиавелли и получали его книги на французском, латинском и итальянском языках из-за границы.

На протяжении XVI и XVII веков имя Макиавелли гремело среди интеллектуалов. Среди тех, кто глубоко штудировал его сочинения и восхищался ими, были такие умы, как сэр Фрэнсис Бэкон и сэр Уолтер Рэли. Бэкон писал:

Мы весьма обязаны Макиавелли и прочим лицам, пишущим, что люди делают, а не что им делать следует. Ибо невозможно соединить мудрость змеи с простотой голубя, если все повадки змеи

1. Кристофер Марло. Сочинения. Перевод В. Рождественского. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961.
2. "Государь" был написан на тосканском диалекте.

не известны доподлинно: ее низость, ее движение ползком на брюхе, ее скользкость, ее изворотливость, ее зависть, ее жало, иначе говоря, все формы и истоки зла. Ибо без такового знания добродетель лежит нагая и ничем не защищенная. Нет, честный человек не способен предпринять ничего доброго в отношении злодеев, не способен подвергнуть их исправлению, будучи лишен опоры на знание зла.

Бэкон хвалит Макиавелли за эмпиризм, за то, что политик обращается в своей книге к историческим примерам, извлекая из них полезное знание о поведении человека. Однако распространенный взгляд на Макиавелли был иной – его считали воплощением зла, личностью глубоко безнравственной, совратителем рода человеческого. "Государь" поражал тем, что действия правителя обсуждались в нем не с точки зрения морали и религии, а с точки зрения прагматики: как завоевать, сохранить и приумножить власть. Для Макиавелли высшей ценностью было сильное государство, управляемое твердой рукой, без чего не бывает мира и единства. А для того чтобы достигнуть мира и единства, правитель должен быть готов использовать методы отнюдь не благостные, а жестокие и насильственные. Главной целью Макиавелли было убедить Лоренцо Медичи взять на себя роль освободителя Италии – стать сильным государем, объединить итальянцев, выгнав из страны завоевателей, и вернуть Италии могущество. Отвечая на вопрос: "Что выгоднее для правителя, внушать любовь или страх?" – Макиавелли говорит: "Бесспорно, лучше, чтобы тебя и любили, и боялись, но поскольку одно редко сопутствует другому, всякому, кто принужден совершать выбор, безопаснее предпочесть страх любви". В качестве образца для подражания автор приводит жестокого Чезаре Борджиа, сына папы Александра VI, объясняя, что ему не в чем упрекнуть Чезаре, так как подобные методы нужны для обретения власти.

"*Макъявель*" *и макиавеллизм в пьесах* Ш*експира*

В ранней пьесе Шекспира "Генрих VI" (часть 1-я) – пьесе исторической и антифранцузской – Жанна д'Арк признается герцогу Йоркскому, что ее любовником был Алансон:

Жанна д'Арк. Ошиблись вы: не от него ребенок;
Был Алансон возлюбленным моим.

Йорк. Ах, Алансон! Второй Макиавелли![1]

В английской аудитории это имя, несомненно, ассоциировалось с именем его потомка — Алансона, герцога Анжуйского. После Варфоломеевской ночи антикатолические настроения в Англии, и без того весьма сильные, еще более распространились, что было неудачно для королевы Елизаветы, которая в 1579-м подумывала (а может, только делала вид, что подумывает) выйти замуж за герцога Анжуйского: ему было двадцать четыре, а ей — сорок шесть. Англичане были настроены весьма враждебно по отношению к герцогу — католику, французу и к тому же сыну итальянки и католички Екатерины Медичи.

Немудрено, что в пьесе Шекспира имя Алансона стоит рядом с именем Макиавелли. Это один из трех случаев упоминания итальянского политика в пьесах Шекспира. Имя его всплывает еще дважды: в "Виндзорских насмешницах"[2] и в "Генрихе VI" (часть 3-я) — в монологе герцога Глостера (впоследствии короля Ричарда III)[3]. Все эти случаи не требуют непосредственного знакомства с трудом Макиавелли. Слава его был так велика, что даже искаженный вариант его имени можно было произнести на сцене без объяснений. Что зрители поймут намек и все, что за ним стоит, сомнений не вызывало. Разумеется, лондонская театральная публика уже была знакома с макиавеллианскими образами, такими, как Лоренцо в драме мести Томаса Кида "Испанская трагедия" или в "Мальтийском еврее" Марло. Сценический "макьявель" был театральным злодеем, исполненным коварства, расчета, порока и эгоизма, которые грозили стране политическим хаосом и разрухой.

У Шекспира не просто встречаются упоминания итальянца, но у него много макиавеллианских образов. Пожалуй, самые законченные из них — Ричард, герцог Глостер ("Ричард III"), Яго ("Отелло") и Эдмунд ("Король Лир"). Так, Ричард

1. Генрих VI (ч. 1-я). Акт. V, сц. 4. Перевод С. Маршака и М. Морозова.
2. Хозяин. Да тише же, говорю я! Слушайте лучше, что скажет вам хозяин гостиницы "Подвязка". Ну, кто из вас посмеет сказать, что я не политик, не хитрец, не **Макьявель**? — Виндзорские насмешницы (Акт III, сц. 1). Перевод Е. Бируковой.
3. Игрой цветов сравнюсь с хамелеоном;
   Быстрей Протея облики сменяя,
   В коварстве превзойду **Макиавелли.**
   Ужели так венца не получу?
   Будь вдвое дальше он, его схвачу.

   Генрих VI (ч. 3-я). Акт III, сц. 2. Перевод Е. Бируковой.

изображен как чудовищный, горбатый “макьявель”, который упивается злом, плетением заговоров и собственным лицемерием; но есть в нем и другая сторона макиавеллизма: стремительность, готовность к дерзким, отчаянным поступкам. В терминах Макиавелли, цель Ричарда — “добиться трона через злодеяние”.

И во многих других пьесах Шекспира герои не гнушаются макиавеллизма и создания “макиавеллиевских” ситуаций. Иные из них отнюдь не “макьявели” сами по себе, но под давлением обстоятельств не гнушаются приемов тайной политики, интриганства и беспардонных действий.

Джон Роу
Шекспир и Макиавелли

Фрагмент книги

Перевод Тамары Казавчинской

Глава I. "Государь"

В основном, "Ричард III" и "Гамлет"

СРЕДИ елизаветинских драматургов Шекспир больше всех потратил времени и труда на описание траектории и сменявшихся фаз английской истории. Ни много ни мало две тетралогии посвятил он судьбам английской монархии, первую — раздорам между домами Йорков и Ланкастеров, завершившимся восшествием на трон первого Тюдора — Генриха VII, деда царствующей королевы. Вторую тетралогию он написал о предшествующем историческом периоде — о падении Ричарда II и о пути к триумфальной победе при Азенкуре Генриха V; эти хроники завершаются в тот исторический момент, которым как раз начинается первая тетралогия. Кроме исторических хроник, Шекспир сочинил еще две пьесы об английских королях: "Генриха VIII" и "Короля Иоанна", а также заглянул в древнюю историю Британии в "Цимбелине". Никто из его современников не представил английскую историю на сцене так полно. Что касается вопроса о Макиавелли, понимать ли его как прямое влияние, в той или иной мере оказанное итальянским политиком на Шекспира, или же как действие духа времени (Макиавелли сформулировал идеи, которые занимали умы и других мыслителей и писателей того времени, но, надо отдать Шекспиру должное, сделал это первым), — так или иначе, начинать следует с "Ричарда III".

© John Roe, 2002
© Тамара Казавчинская. Перевод, 2016

Джон Алан Роу — английский историк литературы английского Ренессанса, профессор университета Йорка, преподавал во многих университетах США и Европы.

О чудовищном “макьявеле”, уроде Ричарде, упивающемся злом и представляющем собой угрозу традиционным человеческим ценностям, очень многое было сказано, но во всех этих исследованиях, усиленно подчеркивающих лицемерие Ричарда, остается неясным, какого типа макиавеллизм выражает эта пьеса.

На раннем этапе своей карьеры Ричард не раз объясняет, что́ им движет, но объясняет невнятно, уклончиво, причем для иных его признаний, на самом деле, нет реальных мотивов. В конце первой сцены первого действия, уже примериваясь к обольщению (как кажется поначалу — безнадежному) леди Анны Невилл[1] над телом Генриха VI, Ричард говорит:

> Что ж, что отца ее убил и мужа?
> Быстрейший способ девке заплатить —
> Стать мужем для нее и стать отцом.
> Так поступлю не то что из любви,
> А ради тайных замыслов моих,
> Которых я, женясь на ней, достигну[2].

Ухаживание за леди Анной, с точки зрения корысти и переманивания на свою сторону противника, — свойств, обычно приписываемых Макиавелли, — в данном случае проявление бессмысленного помешательства. Ричард подвергает себя опасности, в отличие, например, от Яго, который старается всегда избегать риска.

Чем определяются действия Ричарда? В том, чтобы жениться на младшей дочери Уорика, делателя королей, для него нет никакого смысла; ему гораздо выгодней, как он и поступает позднее, свататься к Елизавете Йоркской[3], на чем, бесспорно, и основываются его планы. Поэтому дело тут в драматургии самого события: пьеса требует от Ричарда действий — и действий незамедлительных, чтобы, как и положено, вывести его из темной области корысти на арену риска и гибели, что превратит его в истинного героя пьесы. Любопытно, что такое поведение отнюдь не менее в духе Макиавелли, а даже более: Ричард становится личностью, которая

1. Анна Невилл (1456–1485) — королева Англии (1483–1485); младшая дочь Ричарда Невилла, графа Уорика, а также жена Эдуарда, принца Уэльского, сына короля Генриха VI; после смерти Эдуарда — жена его брата Ричарда Глостера, впоследствии короля Ричарда III. (*Здесь и далее – прим. перев.*)
2.. Ричард III. Акт I, сц. 1. Перевод А. Радловой.
3. Елизавета Йоркская (1466–1503) — королева Англии (1486–1503); жена Генриха VII и мать Генриха VIII.

сама творит свою судьбу и которая стяжала бы искреннее одобрение итальянца, говорившего: "...лучше быть безрассудным, чем нерешительным, ибо Фортуна – женщина, и мужчина, желающий подчинить ее своей воле должен бить и устрашать ее". Итак, "лучше быть безрассудным, чем нерешительным". Нельзя не отметить, что Шекспир находит поистине эротическое событие для воплощения в жизнь мысли, которую Макиавелли разворачивает в аллегорическом плане. Хотя Ричард предпосылает своему ухаживанию за Анной уже известные нам слова, выражающие обдуманное и твердое намерение ["стать мужем для нее и стать отцом". – *Т. К.*], повод для такого решения весьма ненадежен, а в качестве просчитанного риска вряд ли оправдан. Но сама эта сцена, как и смена ракурса в образе Ричарда, производят на публику ошеломляющее впечатление. Еще интереснее, что, изображая любовь, Ричард ловко использует петрарковскую стилистику, хотя диалог между ним и Анной строится антагонистически – по принципу "тезис/антитезис", причем каждый ответ состоит из одного стиха, как видно из нижеследующего:

Леди Анна. На всей земле нет лучшего, чем он.
Глостер. Есть. Вас он любит больше, чем умерший.
Леди Анна. Кто он?
Глостер. Плантагенет.
Леди Анна. Его так звали.
Глостер. Да, имя то же, но покрепче нрав.
Леди Анна. Где он?
Глостер. Он здесь.

Леди Анна плюет на Глостера.

Ты на меня плюешь?
Леди Анна. Тебя бы ядом оплевала я.
Глостер. Не место яду на губах столь нежных.
Леди Анна. Но место яду на гнуснейшей жабе.
Прочь с глаз моих! Ты для меня – злой яд.
Глостер. О милая, твои глаза мне – яд[1].

Здесь Ричард переводит их диалог в термины петрарковского модуса. Но Анна теряет контроль над ситуацией из-за физического действия – плевка в Ричарда, что делает ее уяз-

1. Ричард III. Акт I, сц. 2. Перевод А. Радловой.

вимой и восприимчивой к его маневру. Для леди петрарковского типа плевок — поступок необычный, равно как и любой другой поступок, вследствие которого она лишается молчаливой отчужденности, составляющей ее силу. Но театр ломает петрарковскую манеру сбалансированного, неизменного антитезиса (который может возобновляться бесконечно), заменив его динамикой действия и временно́й безотлагательностью. Таким образом, приспособив петраркизм к своим задачам, Ричард умудряется извлечь выгоду из создавшегося положения: ведь влюбленный традиционно идентифицируется со страданием и статусом страдальца, тогда как Анне (которая и есть жертва) выпадает роль бездушной, жестокосердой дамы, так сказать, "убийцы". То есть истинный убийца ухитряется превратиться в "убиенного", используя жанровую условность: "ранящие" глаза, "убийственный" взгляд. Цель всей этой подмены — по-макиавеллиевски смелая перелицовка давно известного литературного жанра, в определенной степени напоминающая переход от традиционного злодея (в духе трагедий Сенеки) к тирану-"макьявелю". Исход обольщения леди Анны зависит от следующего поворота колеса Фортуны (не стоит забывать, что все происходящее изображает повороты ее колеса), когда Ричард совершает свой самый безрассудный поступок — подставляет грудь под меч:

Глостер. <...> Ударь меня и выпусти на волю
Ты сердце, что тебя боготворит:
Нагую грудь удару открываю;
О смерти на коленях я молю.
(*Открывает грудь.*)

Леди Анна пытается ударить его мечом.

Не медли, нет: я Генриха убил;
Но красота твоя — тому причина.
Поторопись: я заколол Эдварда,
Но твой небесный лик меня принудил.

Леди Анна роняет меч[1].

Тем самым, "смерть" становится реальной перспективой — Ричард дает Анне настоящий меч, которым его можно

1. Ричард III. Акт I, сц. 2.

убить, хотя говорить он продолжает о метафорической петрарковской смерти. В результате возникает мощный театральный эффект — действие, заряженное эротизмом, усиленным тем, что Анна и впрямь может всадить меч ему в грудь. Это явствует из последних слов Ричарда, где он соединяет признание вины (до этой минуты признаваемой им лишь косвенно, путем иносказаний) и желания, но Анна не отшатывается от домогающегося, и не по мягкости характера, а потому, что ей нравится быть вожделенной. Что и делает ее беспомощной и податливой: от "убийства" Анной Ричарда всего один шаг до — "совершенного ею" ретроспективно, с ее согласия — убийства Генриха (ее свекра) и Эдуарда (ее мужа).

Как часто бывает у Шекспира, широко развернутую сцену одной драмы он сводит до стенографической записи в другой, где обыгрываемая ситуация и взаимоотношения героев очерчиваются лишь контурно. Так, бесстыдное обольщение Анны над трупом ее свекра приводит на ум ситуацию в "Гамлете", но можно только догадываться, как искушал Гертруду убийца ее мужа, ибо это совершается за сценой. Горячечное воображение Гамлета живо воспроизводит эти домогательства, особенно в ту минуту, когда он упрекает мать, казалось бы, давно достигшую возраста матроны, в неподобающей отзывчивости к плотским утехам. Точно так же его уничижительное замечание о радости инцестуозной Клавдиевой "засаленной постели" наводит на мысль о мощной природе сексуальных отношений между его дядей и матерью. Многие критики трагедии считают, что реакция сына на новый брак матери преувеличена, чему стараются найти психологическое объяснение за пределами непосредственного сценического действия. Но не исключено, что ими движет желание перевернуть отношения, перенеся сексуальный акцент на сына. На самом деле, Гамлет испытает потрясение, соизмеримое тому, какое испытывают зрители "Ричарда III", когда внезапно становятся свидетелями торжества эротического начала. Клавдий — меньший "макьявель" в трагедии и отнюдь не ее герой, поэтому понятно, что все его поступки автор не разглядывает в лупу. Мы не видим страстной любви Клавдия к Гертруде, разве что в самом конце, когда он просит ее не пить из отравленного кубка. Но другая, более ранняя пьеса Шекспира, поможет нам заполнить лакуны, если наш разум, как разум Гамлета, того требует. Соблазнение Анны Ричардом дает нам возможность "дописать" "недостающие", подразумеваемые сцены ухаживания Клавдия за Гертрудой. А что их связывает страсть, ясно видно из совета, который Гамлет дает матери:

Сегодня воздержитесь,
И это вам невольно облегчит
Дальнейшую воздержность; дальше — легче...[1]

Но если Клавдий — меньший "макьявель", то старшим или героем макиавеллиевского типа (если прибегнуть к более точной формулировке) следует считать самого Гамлета. Одна и та же мысль — на протяжении почти всей трагедии — удерживает Гамлета от действий и гонит Ричарда вперед: а именно сознание того, что ничто происходящее в мире не имеет нравственного смысла. Гамлет борется с этой мыслью с разных сторон и по-своему, однако разлад, которым проникнута из-за этого вся пьеса (как и внутренняя жизнь главного героя), легко проиллюстрировать смертью Розенкранца и Гильденстерна. Гамлет известен своими метафизическими терзаниями (душевные муки), но в блестящем расстройстве заговора, устроенного при участии его бывших однокашников, он проявляет хитроумие, достойное похвалы самого Чезаре Борджиа. Проснувшись ночью на корабле по дороге в Англию, он находит письмо Клавдия, в котором тот просит английского короля умертвить принца Гамлета, и подменяет это послание другим, в котором приказывает убить подателей письма. Вот как он рассказывает об этом Горацио:

В моей душе как будто шла борьба,
Мешавшая мне спать; лежать мне было
Тяжеле, чем колоднику. **Внезапно, —**
Хвала внезапности: нас безрассудство
Иной раз выручает там, где гибнет
Глубокий замысел; то божество
Намерения наши довершает,
Хотя бы ум наметил и не так...
Накинув мой бушлат,
Я вышел из каюты и в потемках
Стал пробираться к ним; я разыскал их,
Стащил у них письмо и воротился
К себе опять; и был настолько дерзок —
Приличий страх не ведает, — что вскрыл
Высокое посланье; в нем, Горацио, —
О царственная подлость! — был приказ...[2]

1. Гамлет. Акт III, сц. 4. Перевод М. Лозинского.
2. Гамлет. Акт V, сц. 4.

В этом монологе Гамлет употребляет слова, которые почти буквально совпадают с выражениями Макиавелли, когда тот призывает действовать стремительно и оседлывать судьбу. Главное слово тут "внезапно", важность которого подчеркивается непосредственно следующим далее "хвала внезапности". Макиавелли признает в "Государе", что расчет не всегда оправдывается и приводит в пример судьбу папы Юлия II, который рискнул сделать ставку на поддержку французов и преуспел, тогда как более осмотрительный и расчетливый стратег, который стал бы действовать слишком медленно, не мог бы склонить своих союзников к уступке. Судьба, либо в других терминах Провидение, благосклонна к Гамлету, потому что он пренебрегает осторожностью и поддается порыву. Я думаю, что понимаю используемый тут Гамлетом образ "довершенных намерений" ["то божество / Намерения наши довершает". — *Т. К.*], он означает, что божество, на которое он ссылается, не противодействует, но споспешествует нам, дополняя наши поступки и сообщая уверенность в том, что порывистые, совершенные под влиянием минуты действия принесут успех, подобно сговорчивой, женственной фортуне Макиавелли, которая прямит дорогу, когда мы бросаемся по ней очертя голову. Хотя Гамлет прибегает тут к слову "божество" (a divinity), а не к более языческому "фортуна", он предваряет его неопределенным артиклем — то есть это некое божество — и тем самым ослабляет христианское значение слова и приближает его к не-христианскому: божество и фортуна оказываются на одной метафизической территории. Беседа Гамлета с Горацио о злополучных Розенкранце и Гильденстерне происходит в то самое время, когда принц, покорившись судьбе, достигает большего душевного равновесия, чем когда-либо раньше:

> Отнюдь; нас не страшат предвестия, и в гибели воробья есть особый промысел. Если теперь, так, значит, не потом; если не потом, так, значит, теперь; если не теперь, то все равно когда-нибудь; готовность — это все[1].

Но в более ранней сцене трагедии Гамлет в разговоре с матерью описывает предстоящую встречу с бывшими университетскими друзьями, с которыми ему предстоит плыть в Англию, таким образом, что невозможно не заметить мани-

1. Гамлет. Акт V, сц. 2.

пулятивный склад его ума — такой же, который характерен для фигуры Макиавелли:

> Готовят письма; два моих собрата,
> Которым я, как двум гадюкам, верю,
> Везут приказ; они должны расчистить
> Дорогу к западне. Ну что ж, пускай;
> В том и забава, чтобы землекопа
> Взорвать его же миной; плохо будет,
> Коль я не вроюсь глубже их аршином,
> Чтоб их пустить к луне; есть прелесть в том,
> Когда две хитрости столкнутся лбом![1]

Любопытно, что, возвращаясь потом к этому эпизоду, Гамлет описывает его как нечто спонтанное, пришедшее в голову "внезапно", по "безрассудству". Но так как к концу трагедии автор задумал показать нам более примиренного, почти непредвзятого Гамлета, при этом ничуть не утратившего решимости достигнуть заявленной им цели, но более свободного от терзавших его сомнений и неверия в себя, — этот его рассказ о том, что произошло на корабле, свидетельствует о перемене в характере героя. Тем, что плаванье на корабле дважды появляется в ткани повествования, подчеркивается возросшая экспансивность Гамлета в финальных сценах пьесы. Шекспиру нужно показать, как Гамлет вырастает из своего интриганства, из роли "макьявеля" и становится в чем-то более великодушным, что соответствует практике самого Макиавелли, который завершил свою книгу мощным заключительным аккордом. Концовка "Гамлета" не менее макиавеллистична, если не более.

Тут стоит вернуться к более ранней пьесе — к "Ричарду III", где сцена обольщения в конце концов становится чем-то более значительным, чем макиавеллиевская расчетливая игра в поддавки, прикинувшаяся "романтическим обожанием", а именно так судят о Ричарде критики, которые видят в нем лишь злодея, вознамерившегося осуществить свой дьявольский план. Но при таком взгляде из виду выпадает невероятный риск, на который идет Ричард в решительную минуту. Расчет и стратегические выкладки составляют лишь малую часть его поведения — есть ведь еще откровенная бравада, которая легко могла бы закончиться провалом.

1. Гамлет. Акт III, сц. 4.

Макиавеллизм тут значит то же самое, что и в "Государе", где автор рассуждает о Фортуне: смелость побеждает там, где неуверенность и осмотрительность ведут к проигрышу. Ричард, конечно же, не подчиняет себе Анну силой: не избивает ее и не измывается над ней. Тем не менее физическое насилие маячит на горизонте в виде угрозы; угрозы в том смысле, что героине предоставляется возможность воспользоваться силой: Анна со всех сторон оказывается окружена мужским миром и условия пребывания в нем лишают ее воли и инициативы.

Все это свидетельствует о том, как много живости вносит макиавеллизм в канонические литературные и драматургические формы, придав им несравненно более разнообразный, оригинальный вид, чем считали некоторые исследователи, утверждавшие, что макиавеллианская тирания просто сменила тиранов Сенеки на сцене своей эпохи. В то же время это обновление жанра говорит нам о кое-чем примечательном и в области этических норм. Самый главный урок, который преподал Макиавелли своим первым читателям эпохи Возрождения, касается не природы зла — как утверждают его критики, — а природы морали в целом. Если Фортуну можно заставить уступить решимости некоего лица и это приведет его к успеху, значит, как полагает Макиавелли, некоторые действия выходят за пределы противоборства добра и зла и попадают в нейтральную зону противостояния двух воль. И если вследствие феминизации образа Фортуны на первый план выходит идея женской уязвимости, значит, выбор действий зависит не столько от человеческого сознания, сколько от неуправляемого (а значит, пригодного для маневрирования) инстинкта. "Ричард III" — драма, которая и привлекает, и отталкивает зрителя изображаемым в ней миром, где мораль предана на поругание. Но и в этой пьесе, и в опусе Макиавелли подразумевается, что такой мир не может подчиняться воле одного-единственного человека сколько-нибудь долго, и каждый из этих двух авторов ищет большей устойчивости. Макиавелли, само собой разумеется, ищет ее в республиканстве, что явствует из его другой, более фундаментальной книги — "Рассуждения", а Шекспир — в гармонии между христианскими идеалами и законной монархией. Но в каждом из рассматриваемых нами сочинений оба автора переживают то, что равнозначно экзистенциалистскому прыжку веры над ограничивающими нормами морали, которыми каждый из них связан в обычной жизни. Прыжок этот, явленный в характере Ричарда, когда он добивается руки леди Анны, становится пружиной пьесы, подобно тому, как "Государь" "заводится" бодрящим описанием борьбы за лидерство.

"Ричарда III" часто ставят и трактуют как пьесу, которая, подобно "Макбету", изображает цивилизацию в тисках зла. Тиран подавляет истину и своих подданных одновременно. Традиционно обе пьесы считаются макиавеллианскими. Если это верно, значит, Макиавелли призывает лишь к несправедливости и бесчестию. Но выше я старался показать, что этим дело не исчерпывается. Само собой разумеется, мы не можем не радоваться падению Ричарда, как не можем не испытывать облегчения при виде того, как кровавые "подвиги" Макбета кончаются ровно тем, чем и должны были кончиться. Но в каждой из пьес акцент ставится на разных сторонах макиавеллизма. Ричард — фигура, перед которой до определенного момента сценического действия открываются все новые и новые возможности. Его погоня за короной кажется частью азартной игры, причем на игровом поле присутствуют и другие претенденты, да и пьеса так лихо закручена, что мы желаем Ричарду успеха — по крайней мере, некоторое время. Макбет же не вызывает такого сопереживания, и в тяготении к трону зритель слишком рано замечает его измену себе, стремление к дурной цели. В отличие от "Макбета", ритм "Ричарда III" — уверенный и бурный, хотя "Макбет" — тоже очень увлекательная пьеса, но увлекательная в своей мрачности. Макиавеллианские принципы, примененные к жанру драмы, с неизбежностью влекли за собой и дестабилизирующие, и животворные последствия, неся, с одной стороны, моральную зыбкость, с другой — стилистические новшества. То были два динамичных потока, дополняющие один другой. Первая историческая тетралогия Шекспира, завершающаяся "Ричардом III", затрагивает вопросы морали в истории, тогда как во второй ставится та же проблема, но там она принимает более сложные формы.

Майкл Добсон
Шекспир и идея национальных театров

Перевод Елены Калявиной

О, если Муза пламени взошла бы
На небосвод фантазии ярчайший,
Где королевство — сцена, принцы —
лицедеи,
Монархи — зрители блестящей драмы.

Я начинаю с пролога из "Генриха V" (1599) не только потому, что это лучший зачин всех времен и народов, но еще и потому, что он красной нитью проходит через мое повествование, в равной степени интеллектуальное и автобиографическое. В данной статье я рассматриваю три причины возникновения различных национальных театров, а также рассуждаю о том, в какой мере они и впрямь отсылают к шекспировскому наследию. Притворно сокрушаясь в прологе к "Генриху V", будто нынешние подмостки его труппы (не "Глобуса" ли?) недостойны вдохновенно-эпического размаха этой пьесы, Шекспир, несомненно, рисует всю страну, ставшую аудиторией его драмы. Дальше я, по большей части, буду отслеживать, как на протяжении трех столетий, прошедших после смерти Шекспира, мимолетное видение "Музы пламени" воплощалось (или не воплощалось) в жизнь. На закуску будет еще послевоенный эпилог и беззастенчивое восхваление.

Что касается автобиографических резонов, они весьма просты — то были первые слова, услышанные мной со стратфордской сцены в старом, созданном в 1932 году Шекспировском мемориальном театре, который в 1961-м стал Королевским шекспировским. А произнес их Эмрис Джеймс в великолепном спектакле "Генрих V", поставленном Терри Хэндом в 1975-м с Аланом Хауардом в заглавной роли.

© Michael Dobson, 2014
© Елена Калявина. Перевод, 2016

Майкл Добсон (р. 1960) — шекспировед, театровед, историк театра, директор Института Шекспира Бирмингемского университета, профессор университетов Бирмингема и Лондонского, Почетный доктор ряда европейских университетов, преподавал в Великобритании и США.

Еще до поступления в университет мне довелось увидеть три "национальных" театра, включая Королевскую шекспировскую компанию. В то время я был озадачен вопросом, как и почему каждый из них считается национальным. Те же вопросы занимают меня и теперь.

Хронологически театр Королевской шекспировской компании был для меня вторым по счету. Вместе с пятиклассниками грамматической школы меня доставили туда автобусом из Борнмута, недвусмысленно дав понять, что обязательный государственный экзамен по творчеству национального поэта, равно как и посещение с образовательной целью субсидированного государством спектакля, — одно из неотъемлемых прав каждого свободнорожденного бритта. Что за несказанный восторг испытывал я, сидя в театре, о котором пишут "Гардиан" или "Таймс", а не какое-то там "Эхо Борнмута"! Это — поведали нам — театральное событие общенародного значения. Да, небо и земля — этот театр и тот, первый, увиденный мной "национальный" "Щимса Тьере, Ирландский народный театр" в Трали, куда родители водили меня однажды в конце шестидесятых. Сколько помню, публике представили шоу на гэльском о безмятежной жизни пейзан, щедро сдобренное красочными суевериями, песнями и плясками — этакий гиперкельтский "Скрипач на крыше". Года через два после Стратфорда я снова вспомнил "Щимсу", оказавшись в третьем, собственно Королевском национальном театре. Постановка, хоть и состоялась на сцене Оливье[1], напоминала высокобюджетную версию представления "Щимсы", ибо нас, уже семиклассников, привезли на пьесу Джона Синга "Удалой молодец — гордость Запада", написанную семь десятилетий назад для иного — и тоже национального — "Театра Аббатства" в Дублине. Неужели, спрашивал я себя, каждый из этих театров: Королевский шекспировский, "Театр Аббатства", "Щимса" и Национальный — основанных через три столетия после Шекспира, представляют собой если не королевство, то хотя бы сцену для королевства, или, вернее, сцены для королевства и соседней республики?

Королевский

Самое раннее обоснование появления национальных театров — возможно, наиболее простое. Предпосылка номер один: серьезная драматургия и Шекспировский канон есть проявления высокой космополитической культуры — культуры придворной, — и лучше всего поощрять и поддерживать ее свыше: посредством королевского покровительства. Эту точку зрения определенно поддержал бы и сам Шекспир, даже если бы его суверен придерживался ее не слишком последовательно и

1. Лоуренс Оливье (1907–1989) — английский актер театра и кино, режиссер, продюсер. В 1963–1973 — руководитель "Британского королевского национального театра". (*Здесь и далее – прим. перев.*)

не всецело, и это снова отсылает нас к "монархам — зрителям блестящей драмы".

К тому времени, как в пятой-шестой строчках вышеупомянутого пролога "воинствующий Гарри" осваивает "Марсову осанку", идея идеальной сверхсцены с "принцами-лицедеями" претерпевает метаморфозу, сдвигаясь в сторону "гомеровского" ви́дения, где настоящие воины сражаются на театре военных действий перед взором богоравных зрителей. Что-то вроде смешанного впечатления от того и другого — театра национального спектакля и театра интернационального конфликта — излагает Бен Джонсон в панегирике на страницах, кажется, Первого фолио: "Ликуй, Британия! Уже явился тот, кому со сцен Европа воздает!" Согласно Джонсону, все драматурги вовлечены в непрерывную культурную Олимпиаду, в которой канон Шекспира играет роль "решающего гола", забитого Британией всем командам — "сценам Европы".

По ходу стихотворения Джонсон не преминул подчеркнуть и монаршее благоволение, которое Шекспиру оказывалось при жизни: "Так делали Элиза и Иаков[1]" — и в этой строке, и в процитированном выше четверостишии из пролога к "Генриху V" имеется в виду один и тот же исторический фактор: когда писались эти стихи, "ренессансные принцы" и в самом деле наперебой вкладывали средства в драму как источник личного престижа. Под "сценами Европы" Джонсон, вероятно, подразумевает национальные традиции, действующие на территории всего континента, однако "сцены Европы" он поминает и в прямом смысле: ведь большинство европейских театров строились специально ради демонстрации технологической изощренности и культурного мастерства во славу венценосных меценатов.

Пожалуй, наиболее влиятельным был театр династии Гонзага в Мантуе: там под покровительством герцога Винченцо в 1607 году — приблизительно в то же время, когда Шекспир трудился над "Периклом", — Монтеверди поставил своего "Орфея". При дворах ренессансной Италии как раз нарождались первые оперные театры (постановкам которых подражали придворные действа Англии — во многом благодаря усилиям неутомимого путешественника Иниго Джонса[1]), далекие от публичных коммерческих театров, для которых творил Шекспир. Задуманные так, чтобы каждая деталь спектакля находилась под полным художественным и техническим контролем устроителей, эти барочные театры, едва миновала мода на выводящих бесконечные рулады ряженых богов, оказались пригодны для

1. Имеются в виду королева Елизавета I и Иаков I.

1. Иниго Джонс (1573–1652) — английский архитектор, дизайнер, художник и сценограф, основатель британской архитектурной традиции.

потреб буржуазного реализма – они скорее подходили Гольдони и Мольеру, нежели Шекспиру. Наводит на размышление и тот факт, что после декрета Людовика XIV об основании в 1680 году "Комеди франсез" (труппа Мольера стала первым в Европе национальным театром), ее актеры еще много лет играли во дворце "Тюильри".

Не таково было королевское покровительство, оказываемое Шекспиру: хотя король Иаков и принял под свое крыло шекспировских актеров, объявив их "Слугами короля", и не жалел алой материи, дабы те участвовали в качестве статистов в королевских процессиях, он не строил и не содержал ни "Глобус", ни "Блэкфрайерс". Британские правители эпохи Возрождения были скрягами в сравнении с их итальянскими или французскими коллегами. В "Буре" Шекспир, видимо, нафантазировал себе технически продвинутого итальянского герцога, который может поставить оперу с обилием спецэффектов, дабы развлечь свою дочь и ее жениха, но повседневная жизнь шекспировской труппы, не считая редкого участия в придворных маскарадах, скорее походила на жизнь актеров "Мышеловки" в "Гамлете".

Когда же Стюарты все-таки поддержали образование опероподобных барочных театров в Лондоне, то сделали это не ради представлений как таковых, а ради искусственно созданной конкуренции – дуополии: два новых эксклюзивных театральных заведения должны были стать исключительно прибыльными (труппа самого Шекспира формально считалась королевской с 1603-го и после гражданских войн[1]).

Тем самым, имелось два Королевских театра[2], но они не были "национальными" в том же смысле, что "Комеди франсез". Вплоть до середины XIX века "Друри-Лейн" и "Ковент-Гарден" – два "патентованных" королевских театра – вели непрерывную борьбу за коммерческий успех, постоянно снижая общий знаменатель публичного вкуса и повсеместно считаясь национальным позором и унижением для Шекспира. Во всей остальной Европе придворные театры со временем видоизменились, став национальными и государственными в пределах республик и конституционных монархий. Однако Королевским театрам Британии было суждено стать камнем преткновения, разрушить который был призван национальный театр.

Олицетворяющий

Нельзя сказать, что театр "Друри-Лейн" всегда был недостоин называться храмом национальной драмы. Конеч-

1. То есть после перерыва на Кромвелевские гражданские войны, когда театры были закрыты пуританами, и до 1642 г.
2. Королевская театральная компания и театральная компания герцога Йоркского были основаны в 1660-м, но вскоре их стали считать наследственной собственностью, имеющей коммерческое назначение.

но, был один ключевой период, когда его воспринимали как посмертный дом Шекспира, но не благодаря номинальному покровительству Ганноверских королей[1], а исключительно благодаря стараниям некоего актера-антрепренера, который на самом деле этой опеки бежал. Автором совсем другого подхода к идее истинно национального театра Великобритании (лежащего в основе всех дальнейших попыток такого рода), стал тот, чьи впечатляющие рекламные кампании до сих пор эхом отдаются в Лондоне и Стратфорде. Согласно этому подходу, национальная драма — выражение единственно верной театральной традиции, и, чтобы быть "поистине" национальным, театру необходимо стать профессиональной базой для Того, Кто эту традицию символизирует.

Во Франции "Комеди франсез" и ныне известна как "la maison de Molière"[2], и, соответственно, статуя Мольера украшает театральное фойе. В Англии же театры всех мастей, претендовавшие на честь стать обителью классического театра, были домами Шекспира, отражавшими стилистику человека, который, в частности, снабдил "Друри-Лейн" статуей Шекспира (притаившейся ныне в глухом уголке театрального фойе), а именно — Дэвида Гаррика. Человек этот умудрился убедить весь мир, что он — уполномоченный Шекспира на земле; более того, его концепция театра существует и сейчас, спустя века после смерти актера-антрепренера, последовавшей в 1779 году.

Напомним совсем кратко: весь период существования двух "патентованных" театров антрепренеры с нетерпением ждали, что однажды драма снова обретет былую популярность и художественный авторитет, и квинтэссенцией этих надежд, выражаемых в прологах, эпилогах и карикатурах, был мстительный Дух Шекспира. В 1741-м статуя Шекспира с лицом, выражавшим явный упрек, была возведена в Вестминстерском аббатстве, однако в том же театральном сезоне актер из Личфилда[1] взял Лондон штурмом, дабы возмущенный Дух обрел покой. Вскоре, упрочившись в звании истинного Гамлета своей эпохи, Гаррик чуть ли не в буквальном смысле слова "отпустил с миром" Дух Шекспира. Как говорят, стоя перед статуей Барда во время чтения своей "Юбилейной оды" сначала в Стратфорде, а потом на сцене "Друри-Лейн", Гаррик заявил, что он — законный принц Датский, а потому и подлинный шекспировский душеприказчик. Декларируя свою приверженность Шек-

1. Имеется в виду династия Ганноверов (так называемых четырех Георгов): Георг I, сын Ганноверского курфюрста Эрнста-Августа и Софии, внучки Иакова I, взошел на английский трон после смерти королевы Анны.
2. Дом Мольера (*франц.*).

1. Речь идет о Дэвиде Гаррике (1717–1779) — актере, драматурге, директоре "Друри-Лейн", учившемся в Личфилдской грамматической школе у Сэмюэла Джонсона.

спиру в бесчисленных прологах-манифестах, начиная с самого первого сезона в "Друри-Лейн" в 1747 году и впредь, Гаррик рекламировал свое несравненное актерское мастерство, одинаково яркое в комедии и трагедии, называя его "шекспировской универсальностью", — вспомним известнейший портрет Джошуа Рейнолдса "Гаррик между музами Комедии и Трагедии" (1760–1761). Величайший лицедей своего времени, Гаррик порой в одном и том же сезоне играл и комическую роль деревенщины Скраба, и роль короля Лира. Утверждают, что, заказав Рубийаку статую Шекспира для храма Шекспира, который он возвел в саду своего поместья в Хэмптоне, актер самолично позировал скульптору. Конечно, во времена Гаррика "узаконенная" статуя Шекспира, много чего повидавшая и на сцене "Друри-Лейн" и вне ее, одно время даже стояла снаружи в портике, словно указывая, что в этом театре Гаррик говорит от имени самого Шекспира. "Под сводом этим мы Шекспира славим вечно, — декламировал Гаррик в прологе, открывавшем театральный сезон 1750 года, — сердцá пронзаем, сделав разум человечным". Неудивительно, что некоторые историки театра пребывают в заблуждении, считая, что идея национального театра — целиком и полностью заслуга Гаррика.

У концепции национального театра проблемы те же, что и у монархии — точь-в-точь как в Гамлете: подверженность кризисам из-за престолонаследия. Что должно было произойти после смерти Гаррика? Идея истинно национального театра, который должен стать обителью шекспировского Духа и быть представлен на земле великим Гамлетом, навсегда слившимся с Гарриком, определенно стала приедаться. Так, Джордж Картер в 1782 году написал картину "Апофеоз Гаррика", где Гаррик, при жизни дружественный Духу Шекспира, утешивший и лелеявший его, теперь воспарял над "Друри-Лейн", чтобы присоединиться навечно к великому Поэту, который уже заждался его на Парнасе, а коллеги-актеры снизу радостно махали ему ручкой.

Когда в 1831 году в Лондоне был основан клуб реформаторов национальной драмы, его с неизбежностью назвали именем Гаррика. На протяжении следующего столетия бесчисленные театры бесконечно взывали к духу теперь уже самого Гаррика. Однако всех перещеголял "Лицеум"[1]. На карикатуре в журнале "Панч" от 8 июня 1895-го, подписанной "Что за рыцарь у нас появился!", увековечено счастливое событие, имевшее место в Уэст-Энде. Новый великий Гамлет, Генри Ирвинг, перенял гарриковскую страте-

1. "Лицеум" — театр, расположенный в западной части Лондона, в районе Уэст-Энд, на Веллингтон-стрит. В 1794 г. композитор Арнолд перестроил здание общества художников под театр и в 1809–1812 гг. здесь обосновалась (после пожара своего здания) труппа театра "Друри-Лейн". В 1878–1898 гг. "Лицеумом" руководил Генри Ирвинг.

гию — стал национальным достоянием, отождествив себя с "истинным Шекспиром" (разумеется, Ирвинг самолично заказал рекламы ради карикатуру на знаменитую картину Рейнолдса), да так успешно, что стал первым театральным деятелем, посвященным в рыцари. Впрочем, на карикатуре фигурирует не сам Шекспир, а его заместитель, материализовавшийся, дабы прокомментировать важное событие: Призрак Гаррика спускается со своего места между карикатурными Комедией и Трагедией, чтобы восславить новоиспеченного рыцаря: "Мои поздравления, сэр Генри! Именем Ремесла! Долгих лет и процветания!" Однако в более поздней карикатуре "Принцы сцены", опубликованной "Панчем" в 1938-м, столетие спустя после рождения Ирвинга, отражены тревожные времена и для театра, и для каждого зрителя: два величайших Гамлета со времен Бербеджа, теперь прочно утвердившиеся как его посмертные коллеги, стоя на соответствующих ступенях уходящей в небо райской лестницы, с тревогой смотрят вниз, на Землю, и Гаррик вопрошает: "Ты сменил меня, Генри, но кто придет следом?"

Конечно же, тревожиться им не стоило. Отличнейшая вещь — взгляд из будущего: уж мы-то доподлинно знаем, кто будет следующим на лестнице прославленных преемников. Величайший лицедей другой эпохи — который в свое время продемонстрирует непревзойденную актерскую технику, играя мистера Пуффа и Эдипа попеременно, — в год появления упомянутой карикатуры в "Панче", впервые в жизни исполнял Гамлета в "Олд Вик"[1]. Впрочем, в рыцари его посвятили только после роли принца Датского в фильме 1948 года. Это многое говорит о неослабевающем воздействии концепции, заложенной в XVIII веке: "служить воплощением Шекспировской традиции". Посему, когда по прошествии двух веков после славных дней "Друри-Лейн" Британия обрела национальный театр, единственным подходящим кандидатом на пост художественного руководителя мог быть лишь человек, максимально похожий на Дэвида Гаррика, а именно Лоуренс Оливье (свое воцарение он начал, соответственно, с постановки "Гамлета").

Существует, однако, совершенно иная сторона наследия Гаррика, правда, имеющая отношение не столько к столичной концепции национального театра, сколько к муниципальной. В 1769 году, организовав в Стратфорде празднования шекспировского юбилея, доставив туда еще одну копию той самой статуи и по ходу дела став здешним почетным гражданином, Гаррик помог шекспировскому театру вернуться к своим провинциальным корням — поскольку первые театральные впечатления Шекспир получил под эгидой местного сообщества. И хотя заду-

1. "Олд Вик" — театр в Лондоне, расположенный к юго-востоку от станции "Ватерлоо" на углу Кат и Ватерлоо-Роуд. Королевский Кобург-тиэтр, построенный в 1818 г., в 1880 г. был переименован в Королевский Виктория-холл.

манное Гарриком карнавальное шествие шекспировских персонажей по улицам Стратфорда сорвалось из-за проливного дождя, оно потом много раз повторялось (и не только в Лондоне) в его постановке "Юбилея", да и сейчас шествие все продолжается и продолжается. В 1827 году "Шекспировское шествие", поначалу называвшееся "Юбилейным", стало отличительной чертой грандиозных празднований дня рождения Шекспира, которые организовал и потом поддерживал "Шекспировский клуб Стратфорда", а в тот год парад костюмированных участников ознаменовал также торжественное открытие первого из Стратфордских шекспировских театров. Но к тому времени гарриковским народным гуляниям в Стратфорде стали подражать и в других городах и весях. Так в 1819-м, например, образовался "Шекспировский клуб Шеффилда", который финансировал ежегодные шекспировские представления для местных жителей. Появились такие, скорее локальные, организации, как "Гарриковское общество" Кембриджа (1835) и австралийское "Гарриковское общество" Мельбурна, затем "Гарриковский клуб" Стокпорта (1901), "Гарриковское общество" Личфилда и многие другие. Все эти любительские организации провели огромную работу по финансированию Национального театра. Его репертуар, в основном, был шекспировским, но воскресли из небытия и другие классики, ставились также новые пьесы, кроме того, подобные общества не жалели средств на просветительскую деятельность. Возникает непрерывная череда местных "Шекспировских театров", любительских и профессиональных, в которых легко узнаваемы традиции гарриковского "Шекспировского фестиваля" в Стратфорде: из недавних примеров хочу отметить открытие памятника Шекспиру на переименованной Площади Уильяма Шекспира перед "Национальным театром Марина Скореску" в румынском городе Крайова (2014), ежегодный ритуал в честь годовщины Шекспира, связанный с открытием статуй Шекспира в Линкольн-Парке и Джульетты у "Шекспировского театра" в Чикаго, а также церемонию открытия нового "Шекспировского театра" (Teatru Szekspirowskiego) в польском городе Гданьске в 2014 году.

Н*ародный*

Учитывая, что Шекспир был истинным сыном Уорикшира и его пьесы взросли на благодатной почве национальной глубинки, столь же важным является и то, что Гаррик не только заложил традиции "регионального Шекспира", но и проторил путь для иной идеи, благодаря которой имя Шекспира оказалось связано с возникновением национальных театров другого рода. Я назову это "идеей народных театров", ныне ее в точности воплощает "Щимса Тьере" в Трали. Она, эта идея, означает, что драма должна выражать традиции древней народной культуры, которую следует всеми силами

оберегать от посягательств не всегда узнаваемой сразу иностранной, столичной или космополитической современности. По мнению сторонников этой концепции, произведения Шекспира следует хранить, прежде всего, как кладезь природной мудрости, фольклора и девственных доиндустриальных форм зрелищности и праздничности. Исполнять их надлежит в костюмах елизаветинской эпохи, дабы прославить истинно английский народный дух.

В XIX веке либертарианские и эгалитарные силы романтического национализма вызвали к жизни горячее увлечение общенародным нестоличным Шекспиром. Именно в 1847 году был выкуплен и объявлен национальным достоянием дом, в котором родился Шекспир, и именно в революционном 1848 году радикальный йоркширский издатель Эффинхэм Уилсон впервые выступил с памфлетом "Дом для Шекспира", в котором выдвинул идею создания национального театра, субсидируемого государством. Теперь, выкупив для народа дом, где родился Шекспир, и почтив должным образом его священные провинциальные корни, – настаивал Уилсон, – Британия должна пойти дальше и обеспечить государственное финансирование и самих спектаклей. (И поскольку, в конце концов, требование Уилсона было удовлетворено, оба театра – и Национальный шекспировский, и Королевский шекспировский вошли в Фонд дома-музея Шекспира в качестве его частей.) Соответствующая кампания набрала обороты в преддверии трехсотлетия драматурга, отмечавшегося в 1864-м, когда группа местных энтузиастов воспользовалась датой, чтобы собрать средства на создание Мемориального национального шекспировского театра. Впрочем, в итоге кампания провалилась – отчасти из-за мелких склок между лондонскими и стратфордскими организаторами. В Лондоне тогда так ничего и не построили, хотя 23 апреля 1864 года процессия, организованная "Шекспировской ассоциацией рабочих", дошла-таки до Примроуз-Хилл[1], чтобы лицезреть, как демократичный Сэмюэл Фелпс, актер и антрепренер театра "Сэдлерс-Уэллз", предтечи "Олд Вик", сажает патриотический дуб (до наших дней не сохранившийся). Однако народно-национальные театры, которым не судьба была появиться в Лондоне, есть в других краях и сейчас. К примеру, чешский "Национальный театр" в Праге, открывшийся в 1867 году, возник в результате усилий местного общества, а началось все в 1864 году во время празднования трехсотлетия Шекспира. Непоколебимые в своем горячем стремлении создать театр, где драма игралась бы по-чешски, а не по-немецки – на языке угнетателей-Габсбургов, – основатели театра были особенно заинтересованы в постановке "Зимней сказки", четвертый акт которой разыгрывается как раз в сельской Богемии[2] и изобилует подлинно деревенскими пля-

1. Живописный холм на севере Лондона.
2. Одна из самых известных ошибок Шекспира, поместившего Богемию на берег моря.

ками. Но и для других, поднимавших голову, наций, среди которых были Венгрия и Румыния, переводы Шекспира на языки, доселе считавшиеся языками малых наций, стали определенным этапом политической кампании по самоопределению. Однако зловещей представляется популярность в таких völkisch[1] театрах XIX века пьесы "Венецианский купец", где речь идет о национальном неравенстве. Более того, в 1875 году другая страна, стремившаяся восстановить национальную идентичность, основала нечто вроде народного театра "высокого искусства", и театру этому было суждено оказать величайшее и порой непредвиденное влияние на шекспировские постановки в самой Англии. Им стал Вагнеровский фестиваль в Байрейте с монументом в честь композитора, который в 1840 году начинал свою карьеру с инсценировки "Меры за меру". Продолжительные байрейтские фестивальные сезоны были задуманы для постановки "Кольца Нибелунгов" — великой тетралогии, созданной по мотивам национальных мифов. И когда в 1879 году Стратфорд наконец обзавелся Шекспировским мемориальным театром, в нем даже внешне было что-то явно немецкое и, уж конечно, народное (Роналд Гауэр[2] одарил его непременной статуей Барда — ныне, увы, сосланной куда-то на задворки). Этот шекспировский театр не только специализировался на циклах исторических пьес в духе "Кольца" (Йейтс недвусмысленно сравнивал Стратфорд с Байрейтом, когда приезжал туда, уже вынашивая планы создания "Театра Аббатства"), но ставил также народные танцы и представления, как следует из надписи на сохранившейся открытке 1900 года: "Шекспировские представления в театре, народные песни, танцы и прочие развлечения на берегах реки Эйвон". Писатель-путешественник Г. В. Мортон вспоминает слова актера-антрепренера тех времен Фрэнка Бенсона о том, что лишь в Стратфорде, привычном месте встречи всего англоязычного мира, можем мы излечиться от ран индустриализации и снова осчастливить Англию, да что там — весь мир, приучив его плясать моррис-данс, петь народные песни и посещать Мемориальный театр.

Я уже писал где-то, что подобные чувства до сих пор живы в английской провинции в среде актеров-любителей, обожающих обряжать Шекспира в елизаветинские одежды. Но гримасы новейшей истории культуры таковы, что для того, чтобы найти современный профессиональный театр такого рода, популизма ради воссоздающий с неутомимостью луддитов соломенные крыши, костюмы и народные танцы елизаветинской эпохи, следует обратить взоры отнюдь не на Стратфорд, а на самый центр Лондона — на Саут-Бэнк, что напротив собора Святого Павла, на восток от галереи современного искусства "Тейт Модерн". Когда я в последний раз назвал шекспиров-

1. Национальных (*нем. разг.*).
2. Роналд Гауэр (1845–1916) — британский политик, писатель, скульптор-создатель Шекспировского мемориала в Стратфорде-на-Эйвоне.

ский "Глобус" "народнейшим" театром в Лондоне, то получил оскорбительное электронное письмо от его художественного руководителя, поэтому снова сделаю это в надежде разозлить его. При всей серьезности и высоком интеллектуальном уровне научно-исследовательского отдела театра, при всей талантливости некоторых его профессионалов и при всей широте его космополитических связей с компаниями и спонсорами по всему миру с самого момента своего открытия в 1997 году фирменный стиль этого заведения на берегу Темзы – реплики оригинального "Глобуса" – всегда был и остается в высшей степени простонародным.

Триединство: национальный, мемориальный, народный

Даже под патриотическим руководством Фрэнка Бенсона Мемориальный шекспировский театр, открытый на берегу Эйвона в 1870 году, оказался недостаточно национальным, чтобы удовлетворить изголодавшуюся Британию, где подобные институции – согласно мнению более позднего поколения пропагандистов, таких как Джорж Бернард Шоу и Уильям Арчер[1], – непременно должны были базироваться в имперской столице. Предпринимались все новые шаги по сбору средств, в первом десятилетии XX века даже чуть было не увенчавшиеся успехом. Кульминацией этой кампании стало большое и яркое благотворительное действо, о котором большинство историков Национального театра предпочитают не вспоминать. Впрочем, в этом событии столь явственно воплотились все три вышеописанные предпосылки, что в заключение мне кажется уместным рассказать именно о нем.

Летом 1911 года идея шекспировского театра, субсидируемого королем, – то есть ставшего реальностью шекспировского национального театра, – а также идея связи Шекспира с настоящими елизаветинскими танцами, достигли своего апогея, причем одновременно. Вследствие чего благотворительный бал в пользу Шекспировского мемориального национального театра, состоявшийся 20 июня в королевском Альберт-холле, стал самым большим – со времен самого Шекспира – стечением людей в шекспировских костюмах: около 4 000 человек, наряженных прославленными тюдоровскими королями и принцами и прочими персонажами Барда. Бал явно был родом из гарриковского "Юбилея" – эдакая расширенная версия стратфордского карнавала 1769 года. Каждую группу в процессии предварял паж-знаменосец с названием пьесы, и каждая состояла из сливок лондонского общества. Они проходили, сменяя друг друга, и многие из тех, кто был одет королями и королевами, и в самом деле были королями и королевами. Бал

1. Уильям Арчер (1856–1924) – театральный критик и писатель.

умышленно назначили на ту же неделю, что и коронацию Георга V, так что те знаменитые аристократы-персонажи, что прибыли в Лондон со всей Европы и из разных уголков Империи ради одного костюмированного представления, смогли поучаствовать сразу в двух. Памятное издание очень кстати включало в себя "Список августейших гостей шекспировского бала": в самом деле, на этот раз, когда Генрих V прошествовал по сцене, там воистину имелись и "принцы-лицедеи", и "монархи — зрители блестящей драмы". Участвовала в этом балу и Тень отца Гамлета, по пути в роскошный зрительный зал проследовавшая мимо непременной статуи Шекспира в фойе. Однако, несмотря на собранные 10 000 фунтов стерлингов, денег на этот бал было истрачено и для дела, и щегольства ради куда больше, нежели собрано, и, несмотря на все тюдоровские танцы и декларируемую верность Шекспиру, не могло не возникнуть ощущения, что шекспировский Мемориальный национальный театр, появлению которого должно было способствовать это мероприятие, станет лишь очередной модной игрушкой для элиты, вроде Королевской оперы. На следующий год, разумеется, было выпущено и распродано памятное издание, каждый экземпляр которого был загодя обвязан шелковыми лентами, — ныне это издание навевает смутную печаль. По иронии судьбы в эпилоге этой книги говорится, что оставшиеся деньги, собранные для создания национального театра в Лондоне, надо думать, приумножатся в обозримом будущем, если только каждый сделает последний грандиозный рывок ради приближающейся даты — трехсотлетия со дня смерти Шекспира. Однако "рывку" этому, конечно, не суждено было случиться, ибо праздник пришелся на апрель 1916 года: в это время один из царственных гостей, Его императорское Высочество кронпринц Германский, командовал 5-й немецкой армией под Верденом, а другой — Его королевское Высочество эрцгерцог Карл, после убийства дяди в Сараево занявший австро-венгерский престол, — выступал во главе 20-го корпуса против итальянцев. В Британии же в ту пору обладатели высоких титулов были заняты не столько войной на море и на суше, сколько Пасхальным восстанием в Дублине, вдохновленным, как не без гордости говорил Йейтс, репертуаром "Театра Аббатства".

Между тем королевские и национальные, имперские и народные театры рвали друг друга в клочья по всей Европе, а на том лондонском участке в Блумсбери, который был выкуплен под Мемориальный шекспировский национальный театр, расположился отнюдь не театр, а псевдотюдоровское здание, прозванное "Хижиной Шекспира" и занятое ИМКовской базой[1] отдыха военных. На самом деле, пройдет Первая мировая

1. ИМКА — христианская молодежная волонтерская организация, основанная в Лондоне в 1844 г., насчитывает около 45 млн. участников в более чем 130 странах мира

война, а за ней и Вторая, прежде чем Британия свыкнется с идеей государства, которому надлежит взять на себя финансирование искусства. Еще одна гримаса культурной истории — вздумай кто-либо посетить англоязычный национальный театр во время Второй мировой, ему пришлось бы ради этого отправиться в вагнеровскую Баварию, в Шталаг-383 — концентрационный лагерь в Хохенфелсе. В 1942 году один из двух залов этого лагеря был занят актерской труппой, состоявшей из военнопленных союзнических армий. Труппу эту в насмешку назвали "Национальным театром". Как и в любом уважающем себя "Национальном театре", помимо мюзиклов, играли Шекспира, но, что подозрительно, лишь одну его пьесу — "Венецианский купец". В самой Британии витала угроза голода и военного вторжения — стране было не до строительства театров. Например, искусно вырезанный на дубовой доске барельеф Шекспира, который висит сейчас при входе в Шекспировский институт, прибыл туда отнюдь не из фойе какого-нибудь национального шекспировского театра, а из кают-компании подводной лодки "Шекспир" Королевского Военно-морского флота Великобритании ("HMS Shakespeare", 1942–1945).

Послевоенный эпилог

Поскольку даже "Генрих V" заканчивается не кровопролитием и отчаянием, а мирным договором и обручением, то и я собираюсь закруглиться, как и обещал, — наполнить послевоенный эпилог сплошными восхвалениями. Наверное, люди получают разрешение на те институциональные перемены, о которых просили, только тогда, когда сами институции уже не кажутся им такими уж необходимыми — как случилось с однополыми браками и женщинами-епископами. К 1951 году, году Британского фестиваля, когда первый камень был наконец-то заложен в фундамент "Лондонского национального театра" чуть западнее моста Ватерлоо (как впоследствии выяснилось, не в том месте), театр уже давно перестал быть главенствующим средством развлечения, его заменило кино, которое, в свою очередь, вскоре уступило первенство телевидению. Однако, как отмечают Кейт Макласки и Кейт Рамболд в своей прекрасной книге "Шекспир и культурные ценности", классический театр сохранил свою исключительность и актуальность отчасти благодаря изменившемуся отношению к образованию. Это стало заметно уже в 1951 году, когда некоторые очерченные мной особенности театральной концепции XVII, XVIII и XIX веков еще не вышли из игры. Тогда, в 1951-м, гражданские традиции шеффилдского "Шекспировского клуба" и стокпортского "Гариковского общества" все еще были сильны, их просветительские устремления по-прежнему находились на переднем плане. "Маленький театр" из Мидлсбро, к примеру, отметился на Британском фестивале постановкой "Гамлета", а его бессменный (трудившийся со дня основания) казначей

Джон Берриман — мой дед — сыграл в ней Тень отца Гамлета. Имелись также и адаптированные шекспировские версии для школьных вечеров с поучительными примечаниями Тайрона Гатри[1]. Однако еще более важные события происходили в других местах, и, как ни странно, события эти были почти предсказаны большой сувенирной книгой о бале.

В том же 1951 году "Мемориальный шекспировский театр" в Стратфорде обзавелся новым художественным руководителем — Энтони Куайли. В качестве руководителя Куайли взялся за исторические пьесы и сам сыграл в одной из них Фальстафа. Но только летом были обнародованы наиболее важные сведения, касавшиеся революционных перемен в отношениях между стратфордскими театрами и миром образования. 5 августа 1951 года на одних и тех же квадратных дюймах газеты "Таймс" были анонсированы две новинки, имевшие большое значение для поддержания международного престижа Великобритании. Первой был бомбардировщик "Avro 707A", который вскоре несколько модифицировали и запустили в производство как ядерный бомбардировщик "Вулкан", а второй стал Шекспировский институт, который расположился в Стратфорде, в Мейсон-Крофт — особняке писательницы и любительницы балов Марии Корелли на Чёрч-стрит. Идея его создания принадлежит театральному историку Аллардису Николлу и предыдущему художественному руководителю Стратфордского театра, сэру Барри Джексону, основателю "Репертуарного театра Бирмингема". Оба они всегда стремились к тому, чтобы Институт стал не только постоянным местом проведения Международной шекспировской конференции, проходящей раз в два года, а также издания многообещающего журнала "Шекспировское обозрение" (как и местом, где проводят исследования и обучают студентов и аспирантов из Бирмингема и других городов), но и пропагандировал "Мемориальный театр" и анализировал его деятельность. Я не знаю, могли ли Николл и Джексон в 1951 году представить себе, что "Мемориальный театр" за десять лет столь радикально расширит свои полномочия: получит королевскую грамоту и станет Королевской Шекспировской компанией, будет выступать в Лондоне и гастролировать по всей стране, причем играть не только Шекспира и других классиков, но и вводить в репертуар новые пьесы. Во всяком случае, через десять лет после основания Института "Мемориальный театр" стал Королевской Шекспировской компанией и вскоре приобрел театр "Олдвич" в Лондоне, а в 1963 году новая Национальная театральная компания начала давать представления в "Олд

1. Тайрон Гатри (1900—1971) — английский режиссер; в 1939—1945 — один из руководителей театров "Олд Вик" и "Сэдлерс-Уэллс"; в 1953—1957-м — один из организаторов и первый режиссер Шекспировского фестиваля в Стратфорде (Канада). В 1962 г. основал театр в Миннеаполисе, который носит его имя.

Вик". Так что спустя целых триста лет вдруг появилось сразу два национальных шекспировских театра.

Около сорока лет минуло с тех пор, как я впервые побывал на спектаклях Королевского Шекспировского и Национального, но я по-прежнему склонен считать, что один из них лучше воплощает сокровенные надежды, возлагаемые на национальный театр, нежели другой, — иначе говоря, один из них не в пример ближе сердцу Англии. Очень кстати, что он и расположен много ближе к Шекспировскому институту. Наверное, очень скоро шестидесятилетнее партнерство между университетом и компанией, между наукой и сценой станет еще крепче. А сейчас я с огромной радостью ставлю точку, выразив свое восхищение Королевской шекспировской компании — нашему королевскому, олицетворяющему, народному, гражданскому, просветительскому национальному театру.

Уильям Хэзлитт
Уильям Шекспир

Из *Лекций об английских поэтах. О Шекспире и Мильтоне*

Перевод Александра Ливерганта

ОДНИМ критиком было замечено, что Шекспир превосходит других драматургов своего времени только острословием. Что если они в чем ему и уступают, то лишь по части острого ума — всеми же прочими достоинствами они обладают в той же мере. У одного автора ничуть не меньше здравого смысла, у другого — столь же богатая фантазия, третий так же хорошо разбирается в людях, четвертый демонстрирует столь же мощный трагический темперамент, пятый так же виртуозно владеет языком. Утверждение это неверно, как неверны были бы и умозаключения, с ним связанные, сколь бы обоснованными они ни казались. Критик этот, по всей видимости, не отдает себе отчета в том, что Шекспир велик вовсе не потому, что отличается чем-то от других авторов, а потому, что совместил в себе таланты всех выдающихся людей своего века. Но не будем тратить время на сей пустячный и беспредметный спор.

Умосозерцание Шекспира отличается своей исконностью, способностью установить связь со всеми другими умами, благодаря чему он и вобрал в себя все многообразие мыслей и чувств, не отдавая предпочтения какой-то одной мысли или какому-то одному чувству. Он был всеми и в то же время каждым в отдельности. Менее самовлюбленного человека трудно себе представить. От себя в нем не было ничего — зато было все, чем отличались или будут отличаться другие. Он не только таил в себе зародыш всякого таланта, всякого чувства, но умел интуитивно, посредством провидческого дара проследить за тем, как этот талант, эти чувства будут преображаться вследствие борения страстей либо перемен в жизненных обстоятельствах или образе мыслей. В его миросо-

© Александр Ливергант. Перевод, 2016

Уильям Хэзлитт (1778–1830) — английский писатель-романтик, эссеист, литературнный критик, теоретик романтизма, искусствовед.

зерцании "запечатлелись все прожитые века"[1] и нынешний век тоже. В его пьесах можно найти всех людей, когда-либо живших на свете. И никому он не отдавал предпочтения. Его гений проливал равный свет на порок и добродетель, на мудреца и глупца, на монарха и нищего. "Все уголки земли, короли, королевы и государства, девы, матроны, да что там — тайны могилы"[2] — ничто не укрылось от его проницательного взгляда. Он был подобен высшему существу, что с легкостью следует за нами, куда бы мы ни направлялись, что играет нашими помыслами, как своими собственными. Он вращал глобус забавы ради и наблюдал за поколениями людей и за отдельными личностями, проходившими у него перед глазами со всеми их заботами, страстями, заблуждениями, пороками, добродетелями, поступками и побуждениями, как им известными, так и неведомыми, либо же такими, в которых сами они не смели себе признаться. Детские мечты, приступы отчаяния равно тешили его воображение. Неземные существа только и ждали, когда он их призовет, и являлись по мановению его руки. Добрые феи "склонялись над ним в глубоком поклоне"[3], а злые ведьмы укрощали бурю, подчиняясь "его всесильному искусству"[4]. Потусторонний мир открывался ему подобно миру живых мужчин и женщин, и в том, как он изображал первый, было ничуть не меньше истины, чем в изображении второго. Ибо, не будь сверхъестественные существа плодом нашего воображения, в речи своей, в своих чувствах и поступках они были бы в точности такими, какими он их представлял. Ему достаточно было что-то вообразить, чтобы воображение стало реальностью, и реальностью осязаемой. Когда он задумывал героя, реально существовавшего или фантастического, он не только проникался его мыслями и чувствами, но мгновенно, словно коснувшись какой-то тайной пружины, окружал этот образ точно такими же деталями, "подвластными всем воздушным переменам"[5],

1. Хэзлитт цитирует начало анонимного панегирика Шекспиру, опубликованного во втором издании шекспировских "Сочинений" (так называемое Второе фолио, 1632 г.). Эту же фразу он процитирует в 1825 г. в очерке, посвященном знаменитому английскому поэту-романтику Т. С. Колриджу. (*Здесь и далее, кроме оговоренного случая, перевод цитат Дм. Иванова*).
2. В оригинале не совсем точная цитата из шекспировского "Цимбелина" (акт III, сц. 4).
3. Неточная цитата из "Сна в летнюю ночь" (акт III, сц. 1).
Ту же цитату Хэзлитт использовал в своих "Записках о путешествии по Франции и Италии" (1826), когда, пересекая Альпы, воображал, как по тем же местам в 1800 г. во время войны с Австрией вел свои войска Наполеон.
4. Неточная цитата из "Бури" (акт V, сц. 1).
5. Мера за меру. Акт III, сц. 1. Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

точно такими же событиями, внутренними, внешними, непредсказуемыми, которые происходят в реальности. Так, Калибан не только наделен языком и повадками, присущими ему одному, но еще и атмосферой волшебного острова, где он живет, традициями этого места, его тайными уголками, "привычными ему убежищами и давно исхоженными тропами"[1], которые переданы с чудодейственными убедительностью и правдивостью, основанными на точном знании. И все это "друг другу уподоблено"[2] с помощью единства времени, места и обстоятельств. Когда читаешь Шекспира, не только узнаешь, что говорят его герои, но видишь их воочию. По речи героя ничего не стоит угадать выражение его лица, значение его взгляда, манеру держаться, себя вести так, будто мы видим его на сцене. Довольно одного слова, одного эпитета, чтобы представить себе всю сцену, увидеть всю прошлую жизнь героя.

1. Неточная цитата из пьесы-маски "Комос" Джона Милтона.
2. Неточная цитата из "Генриха IV" (часть 2-я, акт V, сц. 1).

Ив Бонфуа
Интервью и два рассказа на тему "Гамлета"

Перевод с французского Марка Гринберга

Голос Ш*експира*

Беседа Ива Бонфуа со Стефани Реслер

Стефани Реслер. Вы переводили "Гамлета" пять раз — точнее, четырежды пересматривали ваш первый перевод 1957 года; в 2006 году вы сказали мне, что правили текст только потому, что готовилась перепечатка или новое издание. Тем не менее, когда видишь масштаб и характер внесенных изменений, трудно поверить, что это единственная причина. Может быть, сегодня вы объясняете эти последовательные трансформации как-то иначе?

Ив Бонфуа. Я не вношу поправок в мои стихотворения после того, как издаю их отдельной книгой, потому что с ее выходом они навсегда вписываются в определенный период моей жизни, непрерывной писательской работы, одним из этапов которой эти стихотворения стали. Я запрещаю себе к ним прикасаться, чтобы не исказить подлинную природу прошлого, во многом обусловившего характер этой работы, продолжающейся и сейчас. Лишь один раз я вносил поправки в уже опубликованные стихи и вскоре об этом пожалел. И если изданные мною когда-то книги поэзии вновь появляются на моем рабочем столе при подготовке переиздания или для включения их в более объемные тома, я заранее знаю, что не изменю в них ни слова.

Yves Bonnefoy, *L'Heure présente* © Mercure de France, 2011
© Марк Гринберг. Перевод, 2016
Печатается с сокращениями.

Ив Бонфуа (р. 1923) — французский поэт, прозаик, эссеист, переводчик. В "ИЛ" опубликованы его эссе (1996, № 7, 12; 2014, № 10), рассказы (2003, № 12), поэма "По прежнему слепой" (2006, № 9).

Но когда речь идет о любых других сочинениях, не относящихся к поэтическому творчеству как таковому, я, напротив, исхожу из мнения, что тексты прежних публикаций, отразившие мои размышления над какой-то проблемой, попытки ее решить, заведомо носят несовершенный характер и, скорее всего, могут быть улучшены; именно это я не упускаю делать при каждом переиздании моих эссе: я нарочно составляю из текстов, напечатанных в разных местах, отдельные сборники, чтобы иметь возможность что-то исправить или даже целиком переписать иные страницы, которых порой набирается не так мало.

Так же я поступаю с переводами. Когда их издают вновь, я пользуюсь случаем, чтобы перечитать и критически оценить текст, попытаться его усовершенствовать, причем это относится к любому моему переводу, не только к "Гамлету". Пять "Гамлетов", как вы говорите, существуют лишь потому, что этот перевод пять раз переиздавался – или же готовилась новая постановка, как в том случае, когда Патрис Шеро решил опереться на мою работу в своей собственной[1]. И если эти пять переводов показались вам – по-моему, вполне обоснованно – пятью разными версиями, то причина понятна: "Гамлет" – необычайно сложная пьеса, и во многих местах этого текста я всякий раз по прошествии времени обнаруживаю оттенки смысла, которые не заметил или сознательно обошел стороной, даже цензуровал, – как мне теперь ясно, без должных оснований.

Текст "Гамлета" из разряда тех, что превышают мою способность понимания. Я нуждаюсь в опыте всей жизни, чтобы приближаться к нему всякий раз так, как того требуют мои давние, самые ранние представления об этой вещи, позволившие мне, конечно, и тогда отчасти видеть ее смысл, но еще очень смутно, с размытыми контурами. Из чего, кстати, следует, что я и сегодня не отказался бы воспользоваться еще одним переизданием для нового прочтения. Даже если придется признать, что – прожив жизнь – я больше не могу продвигаться вперед в моих отношениях с этой пьесой. И наконец, утвердился в определенном представлении о ней.

Все же я очень надеюсь, что дело обстоит не так! Мысли, которые я обдумываю "в присутствии" "Гамлета", а он лежит у меня на столе всегда, наверняка заставят меня изменить

1. Патрис Шеро (1944–2013) – известный режиссер театра и кино. Его постановка "Гамлета" была удостоена премии Мольера на Авиньонском театральном фестивале 1988 г. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

что-то в моем переводе — стоит мне только убедиться, что он бесцветен, бесплоден, во всех отношениях превзойден неизмеримой глубиной ситуаций, связывающих Гамлета и его мать, или Гамлета и Офелию, или такого-то и такого-то персонажа. Размышления подобного рода отразились и в недавно опубликованных мною описаниях "постановок" этой пьесы — например, в рассказе "'Гамлет' в горах". Эти рассказы в каком-то смысле представляют собой вариации моего перевода, хотя здесь я не вношу изменений в его текст, остающийся прежним, а порываю — и разрыв этот, может быть, предвещает нечто новое — с привычной плоскостью, в которой он существовал до сих пор.

<...>

С. Р. Какой аспект вашего перевода подвергся наибольшей трансформации в ходе последовательных переизданий? Согласны ли вы с критиками, утверждающими, что больше всего изменился ритм, и, если согласны, не могли бы вы уточнить причины особого внимания к музыкальным качествам вашего текста?

И. Б. Вы имеете в виду работу при подготовке новых изданий? Если так, то — нет: эта работа направлена главным образом на уточнение смысла, к ней меня побуждает знакомство с новыми критическими изданиями английского текста или чтение какой-либо статьи, напечатанной в последнее время. Впрочем, сказанное относится прежде всего к "Гамлету", поскольку в этом случае мне не раз представлялась благоприятная возможность внести поправки, которых было очень много. Другие мои переводы по большей части издавались в карманном формате издательством "Галлимар" и затем перепечатывались без возможности что-либо изменить.

Был, тем не менее, случай, когда ритм действительно оказался предметом моего особого внимания и, более того, ключевым элементом перевода, — это произошло, когда я переходил от первой публикации двадцати четырех сонетов Шекспира к переводу полного собрания сонетов, который должен был появиться в "Галлимаре".

После первого моего опыта я понял, что ошибся, позволив себе увеличивать в переводном тексте число стихов до пятнадцати, шестнадцати, семнадцати, если такое расширение лучше отвечало тому, что я считал — впрочем, считаю и сейчас — вполне законным императивом, обязывающим переводчика искать форму, которая была бы адекватна смыслу. Понятно, что перевод не оживет, если слова в нем не приведены в движение формой, ритмом. Однако это живое движение нельзя калькировать с оригинала, с его просодической

структуры. Как только форма перестает быть наиболее сущностным движителем письма, она становится чем-то омертвелым, удушающим поэтическое начало, — а значит, нужно, чтобы переводчик позволил себе следовать собственному ритму, создавать собственную музыку, используя звуковую материю своего языка, неизбежно отличную от материи языка того произведения, которое он хочет перевести.

Отсюда мое начальное представление, будто я вправе выходить за пределы четырнадцати строк сонета, если к тому побуждает движение моего стиха. Но после первой публикации я понял, что проблема не так проста. Ритм, безусловно, должен быть свободным, это оправдано колоссальным потенциалом выразительности, присущим французскому верлибру. Однако поэтическое письмо опирается не только на ритм, часто автор использует твердые формы, которые, как я убедился, благодаря своему ограничительному характеру тоже обладают творческой функцией: они могут заставить поэта работать над текстом так, что ему откроются не замеченные прежде, новые уровни смысла. В частности, вынуждая отказаться от одного слова, ограничение заставляет выбрать другое, таившее в себе какую-то частицу подлинной сути автора, оно разрушает цензуру. Таким образом, твердая форма помогает "уходить вглубь" — процесс, который я в собственной недавней книге назвал "за вычетом большего".

Ограничение увеличивает смысловую глубину стиха, но вместе с тем воздействует на ритм стиха, ритм строф, — и в результате поэт лучше познает себя, получая возможность более интенсивно переживать свое бытие в мире, которое также представляет собой ритм, чаще всего закрепощенный. Модифицируя перевод сонетов Шекспира, я, конечно же, углублял и свое отношение к ритму, во многих случаях его перестраивая. Когда же заново издавались пьесы, этого не происходило. Впрочем, в шекспировских пьесах твердые формы встречаются довольно редко. Их пятистопный ямб, составляющий единое целое с художественной мыслью поэта, исключительно гибок.

Но, возможно, вы спрашивали о другом — не о том, как происходит переход от одной версии перевода к другой при переиздании, а о работе над еще не завершенным переводом, когда в поисках наиболее удовлетворительной формулировки я правлю черновик. На этот вопрос без колебаний отвечу: да, в таком поиске ритм — самый важный фактор, именно этому дыханию слов я и подчиняю любое их сочетание, выражающее смысл. Не нужно доказывать, что стих перевода должен быть наполнен жизнью. Без этой жизни пере-

вод невозможен, ведь только в том случае, когда переводчик, опираясь на ритм, достигает совпадения с самим собой — и только благодаря этому совпадению, — смысловой горизонт расчищается, и на поверхность выходят наиболее важные значения переводимого текста. Только через ритм, который в нас самих задает жизнь, мы можем ощутить и Гамлета в его существовании, задавая себе вопросы о нашей сути, которые тревожат его и которые точно так же могут запутать нас.

С. Р. По-видимому, фигура Гамлета вас особенно волнует. Какие черты этого героя вы могли бы выделить сегодня?

И. Б. В Гамлете существенна любая черта, потому что его внутреннее становление — зеркало человеческой участи во всей ее полноте. Его бытие в мире и различные моменты его самосознания очень тесно переплетены друг с другом, и нельзя выделить что-то одно без учета всего остального.

Меня лично всегда поражало то, как Гамлет исследует себя. Всегда дело идет не о каком-то точном знании, которое он добыл раньше и вот теперь формулирует, но о своего рода открытии, совершаемом в тот самый момент, когда он говорит, — отсюда его колебания, повторы, создающие впечатление, что и сам Шекспир открывал для себя суть Гамлета, что, вглядываясь в него, он вел поиск непосредственно в тот момент, когда писал. Эти сбивчивые экзистенциальные шажки, делающие пьесу глубоко современной, — то, что меня больше всего в ней привлекло. В других больших фигурах шекспировского театра ничего подобного нет. Шекспир использует своего героя, чтобы, ничего не зная о нем заведомо, продвигаться вперед и находить искомое мгновенно, с быстротой тех прозрений, которые приходят лишь тогда, когда мы действуем практически бессознательно. Я убежден, что он написал пьесу в основном за два-три дня, в один присест.

С. Р. В акте III, сцене 4 королева, напуганная поведением сына, говорит: “Nothing at all, yet all that is I see”. Вы переводите сначала так: “Rien. Et pourtant je vois tout ce qui est ici” (1957–1959); потом так: “Rien. Et pourtant je vois tout ce qui est” (1962). Наконец, в последней версии читаем: “Rien. Et pourtant je vois tout ce qu’on peut voir” (1988)[1]. Побуждаете ли вы таким образом читателя по-разному воспринимать помешательство Гамлета? Какие оттенки смысла вы хотели внести в текст?

1. Гертруда отвечает на вопрос Гамлета, видит ли она что-либо. Приблизительный перевод трех перечисленных вариантов: 1) Ничего. Вижу все, что здесь есть. 2) Ничего. Вижу все, что есть. 3) Ничего. Вижу все, что можно видеть.

И. Б. Это один из многих случаев, когда оригинальный текст заведомо шире перевода, потому что его неоднозначность трудно сохранить. Мой первый вариант был ошибочным: слово “здесь” ограничивало взгляд тем, что можно видеть в комнате. Во втором варианте я хотел сохранить двусмысленность словосочетания “all that is”, распространив взгляд королевы на все сущее, “все, что есть”, перейдя от чисто визуальной фиксации реальности в первом варианте к ее восприятию не только глазами, но и мыслью, намекнув на нематериальные феномены, в частности, на возможное появление призраков. Позже, однако, я решил, что в новом варианте слова королевы слишком напоминают теоретическую декларацию, высказывание общего, философского характера, чего никак не могло быть в этот чрезвычайно острый момент действия — для Гертруды момент растерянности, паники. Отсюда третий вариант, более тревожный. Вы нашли удачный пример колебаний переводчика, показывающих, что перевод никогда не удовлетворяет до конца; хочу только заметить, что сама эта неудовлетворенность чаще побуждает к размышлениям над смыслом произведения, чем обычное чтение, когда мы скользим по поверхности слов слишком быстро.

<...>

С. Р. Вы говорите, что переводчик должен “приноровиться к новому для него инструменту — голосу автора оригинала”, но в то же время, что он оказывается перед необходимостью “играть на инструменте, неизбежно отличном от авторского”. Как на практике, скажем, при переводе “Гамлета”, вы следуете этому двойному постулату?

И еще один вопрос. Меня интересует само по себе понятие “голоса”, которое используют очень часто, но которое очень редко получает точное определение. Что такое, по-вашему, голос автора и чем это понятие отличается от понятия стиля? И что такое голос переводчика? Как его характеризуете вы?

И. Б. Эти два вопроса сводятся к одному. Голос автора — это то, что в его речи не подавлено его представлениями о себе и о мире, неизбежно абстрактными. И, следовательно, то, что, в противовес мысли, которую он формулирует, звучит в его словах как еще не удовлетворенная и, возможно, в принципе неудовлетворимая потребность, иначе говоря — беспокойство автора, его волнение. Стиль — это способ существования дискурса, он составляет с ним одно целое, голос же в дискурсе не проявляется, напротив, он позволяет поэту различать то, что прячется за дискурсивными кружевами: имен-

но поэтому голос составляет основу стихотворной речи. Голос в большей степени является носителем поэзии, чем текст стихотворения, который то и дело подпадает под власть понятийного мышления, вовлекающего поэта в грезы.

Среди шекспировских персонажей Гамлета отличает прежде всего то, что в образе мира он увидел нагромождение мнимостей, прекрасной лжи, чуждой бытию. Он стремится вновь обрести подлинную жизнь и в этом подобен поэту, страдающему из-за неспособности быть таковым в полном смысле слова, — состояние, которое угнетает поэтов и в реальности, вне театральной сцены. И неудивительно, что принц шекспировской Дании, отнесенной на периферию западного мира, действует, осуществляя свой замысел, совсем иначе, нежели человек этого мира, декларирующий оформленные идеи: фактически Гамлет — не что иное, как голос Шекспира, рвущийся за пределы его мысли, голос, которому его гений осмелился в этой трагедии, радикально современной, дать жить по-настоящему, что и выразилось в тех колебаниях, в той сбивчивости, о которых я уже говорил. Нет пьесы, воплощающей человеческий голос в большей степени, чем "Гамлет", и, очевидно, это и есть мерило, которое нужно прилагать к ее переводчикам. Как именно они, переводчики, должны приступать к делу, если хотят сохранить верность голосу, звучащему в "Гамлете"? Повторю: им нужно попросту быть чуткими к самим себе. Поле и горизонт своего труда задают они сами, вся полнота их натуры. Перевод "Гамлета", таким образом, входит неотъемлемой частью в их жизнь как таковую, лежащую за рамками переводческой работы. "Гамлета" переводят не с помощью бумаги и чернил, но более или менее глубоко вспахивая почву своего повседневного существования.

С. Р. Как именно проявляется в переводах, и особенно в переводе "Гамлета", ваш собственный голос? Выражает ли он себя все более ясно по мере перехода от версии к версии? Что вы узнали о себе как человеке и поэте благодаря Шекспиру и в ходе трансформации вашего перевода "Гамлета"?

И. Б. Эти вопросы лучше задавать не мне, и с моей стороны было бы неразумным пытаться на них ответить. Могу только сказать, что поправки, внесенные мною в перевод "Гамлета", не так значительны, чтобы поставить под вопрос мои более ранние интерпретации. Кстати, они и не были вызваны переменой в моем отношении к этому произведению. Если говорить о самом главном, мое ощущение "Гамлета" по существу оформилось уже в конце 1940-х, когда я составил первое, пусть очень расплывчатое, представление об этой

пьесе; в дальнейшем же я лишь последовательно, хотя так и не дойдя до конца, прояснял то, что интуитивно понял в первый же момент, — может быть, это понимание неверно, но я никогда не смогу изменить его принципиальным образом, потому что оно мое, оно определено тем, каков я сам. Я не столько совершенствую французский текст перевода, сколько стараюсь развернуть шире те или иные аспекты наиболее ранней, интуитивной интерпретации английского текста, — и если говорить об изменениях, которые на протяжении шестидесяти лет произошли в моем отношении к "Гамлету", то их причиной было как раз это развертывание.

И еще одно замечание: сдвиги в моем понимании трагедии не были, да и не могли быть вызваны осмыслением ее одной — ведь стоит лишь начать думать о Гамлете, или о Клавдии и Офелии, или о Гертруде, как тут же оживают и приближаются к нам другие шекспировские вещи. Так, из пьесы в пьесу, воплощая лучшее, что в этих пьесах есть, тянется поразительный ряд молодых и не очень молодых женщин, по большей части, гибнущих: Джульетта, Корделия, Дездемона, Клеопатра, Миранда, Марина, Гермиона, Утрата, и, кроме них, Розалинда, и Оливия из "Двенадцатой ночи"; эти женщины словно окружают Офелию, и каждая, на свой лад, благодаря чертам сходства или различия, что-то о ней говорит. Истинная эволюция в понимании "Гамлета" заключается не в том, чтобы лучше перевести эту пьесу, а в том, чтобы лучше понять, что в ней разыгрывается, для чего нужно внимательно прочесть другие пьесы, иначе говоря, их перевести: это более простой, более надежный и даже более быстрый способ понимания. Именно это я и сделал.

С. Р. Как вы относитесь к другим переводам "Гамлета", старым или современным? Вы ими вдохновлялись или, наоборот, отталкивались от каких-то версий?

И. Б. Я их вообще не читал. Я просмотрел любопытства ради и не без сочувствия переводы Дюси[1], но в этой абсолютно безжизненной драматургии позднего классицизма мы, очевидно, никак не соприкасаемся с Шекспиром. Открыл и тут же с чувством, можно сказать, неприязни закрыл "Гамлета" Андре Жида; позже предпочел не высказываться о "Ромео и Джульетте" и "Отелло" Жува, потому что не набрался духу его критиковать, как, по совести, следовало бы поступить, — признаюсь, мне еще раньше было очень тяжело читать его перевод шекспировских сонетов, ставший одной из причин охлаждения в

1. Жан-Франсуа Дюси (1733–1816) — поэт, драматург, автор нескольких переводов пьес Шекспира.

отношениях с этим моим другом[1]. При этом, несмотря на мои диаметрально противоположные литературные пристрастия, в юности я оценил по достоинству работу Франсуа-Виктора Гюго[2], более того, испытал глубокое почтение к труду этого писателя, который, не покладая рук, перевел все огромное шекспировское наследие, хотя не располагал прекрасными критическими изданиями, появившимися в большом количестве позже, в XX веке. И, разумеется, я всегда очень внимательно относился к любым соображениям, которые с присущей ему скромностью и проницательностью высказывал замечательный Пьер Лейрис, чьему безмерно щедрому доверию я обязан началом работы над переводом Шекспира[3].

Со всеми остальными переводами Шекспира на французский я практически не знаком — разумеется, не потому, что я презираю работы других переводчиков, а по совсем другой причине: когда переводишь поэзию, можно идти только собственной дорогой. Тут предшественником не может служить никто, даже такие прекрасные поэты, как Андре Дюбуше или Жюль Сюпервьель: с первой же сцены их "Бури" или "Сна в летнюю ночь" я как будто оказываюсь рядом с ними и, слушая их, жалею, что из комнаты ушел Шекспир, с которым, как мне чудилось, я вел беседу. Для меня куда полезней изучать работы пятнадцати-двадцати лучших специалистов по английской литературе, обеспечивших нас частичными или полными изданиями Шекспира; без их комментариев мои переводы не появились бы на свет.

Р*анний эскиз постановки* "Г*амлета*"[4]

ГОВОРИЛИ, что в этой постановке все было подчинено желанию точно следовать требованиям текста.

Так, в начале, когда караульные обмениваются первыми репликами, режиссер погрузил действие в ночной мрак, окружающий этих солдат на крепостной стене, где ду-

1. Ив Бонфуа долгое время поддерживал дружеские отношения с Пьером Жаном Жува (1887–1976), чью поэзию оценивает очень высоко.
2. Франсуа-Виктор Гюго, сын Виктора Гюго, известен прежде всего своими многочисленными переводами Шекспира, составившими 18 томов.
3. Пьер Лейрис (1907–2001) руководил в 1953–1961 гг. изданием полного двуязычного собрания сочинений Шекспира, осуществленным Французским клубом книги (Club français du livre). Именно он предложил Иву Бонфуа перевести для этого собрания "Гамлета".
4. Два рассказа на тему "Гамлета", включенных в настоящую публикацию, переведены по изданию: Yves Bonnefoy. L'heure présente. Mercure de France, 2011, p. 63–78.

ет холодный ветер. Холод царит и в зале, если это место можно назвать залом. Вхожу: зрители уже собрались, они кутаются в одежду, иные, съежась, присели, почти легли наземь, и мне приходится с осторожностью ставить ногу в узкие промежутки между телами; на фоне светлого песка я различаю шерстяные пальто, гораздо реже — шелковые платья. Похоже, эти мужчины и женщины — детей куда меньше — находятся здесь много дней, или, лучше сказать, ночей. Недаром они зажгли там и тут факелы, прорезающие бескрайнюю тьму струями красного дыма. Некоторые спят, я слышу ровное, спокойное дыхание; впрочем, встречаю и настороженные, сверлящие взгляды, они меня пугают, я спешу пройти мимо. Вдали время от времени кто-то вскрикивает: наверное, увидел дурной сон. Неуверенно ступая, пробираюсь вперед, иногда возвращаюсь, но, так или иначе, не свожу глаз со сцены.

Что там, на сцене? Она еле освещена, и все же я различаю высокие скалы, дождь, четырех, может быть, пятерых человек, хлопочущих возле стола, на котором лежит книга. Один берет ее в руки, смотрит на открытую страницу. "Читаю, — говорит он. — Who is there?"[1] Невнятные возгласы остальных. Еще одно сильнейшее желание постановщика — правильно понимать текст. Да, прежде всего — воспринять каждое слово буквально, но этого мало, нужно еще раскрыть весь смысл, который содержится в словах. А как это сделать в такой темноте? Кажется, помощники режиссера — несколько смутных силуэтов, его окруживших, — ни в чем не согласны ни с ним самим, ни друг с другом. "Кто здесь?" И правда: как узнать, кто здесь?

"Ну, что там дальше?" — кричит кто-то. "Friends to this ground"[2], — отвечает другой. Тогда третий наклоняется, поднимает, напрягая все силы, большой камень, просит друзей расступиться, пытается бросить его как можно дальше. Хорошо, актер бросил камень, спрашивает он, но был ли в этом какой-то смысл? Осторожней, замечает молодая женщина. Ты один из актеров, не забывай, и спектакль давно начался. Он идет уже не один час, не один день.

Тут зал внезапно оживляется, все встают, потягиваются, начинают перекрикиваться, двигаться, так как мгновением раньше выяснилось, что представление дают не только здесь, но в других местах тоже и, в частности, прямо сейчас, в эту минуту — выше в горах, в шале, куда и предстоит подняться по уз-

1. Кто здесь? (*англ.*)
2. Друзья страны (*англ.*).

кой тропе, между лужами, которые остались там, где недавно шел снег. Это хлипкий деревянный домик в швейцарском вкусе, такие любили ставить в глубине сцены декораторы, работавшие в знаменитых театрах эпохи бельканто. Нужно толкнуть входную дверь, заглянуть в освещенную — на столе горит лампа — комнату, увидеть Гамлета, осыпающего оскорблениями мать. А что же Гертруда? Рухнула на постель, плечи обнажены, волосы рассыпались в беспорядке. Она закрывает лицо руками. "Сжалься", — стонет она. Увы, кому интересна ее судьба? Распространяется слух, будто еще выше по той же тропе режиссер поставил "Гамлета" иначе, зайдя с другого конца. На этот раз — прекрасный, величественный фасад каменного здания, колонны над парадной лестницей, и на ее верхней площадке неясные фигуры двух людей, которые, как видно — во всяком случае, сколько вижу я, — молча борются друг с другом: голые руки одного тяжело легли на голые руки другого. Давно они так? Сколько часов это продлится, сколько ночей? Может быть, это и есть "readiness": тот печальный зарок, что взвивается смерчем и развеивается в бездне нашей речи?[1] Над их бесплодной схваткой — стена утеса, ледяной ветер.

А сколько здесь еще сцен! Зрители понимают: чтобы их увидеть, нужно идти дальше, очень далеко, карабкаться по моренным валунам, лезть вверх под заснеженными елями, не бояться распахивать двери, за которыми порой слышны душераздирающие крики. Театр огромен, как горы. Театр — это горы. Здесь бродит Офелия, босая. Мы смотрим, как она проходит мимо, сторонимся, она совсем одна, иногда она начинает что-то напевать, потом умолкает, ее одиночество безмерно!

Какой же это тяжелый труд — ставить "Гамлета"! Как много искушений для постановщика, от скольких желаний нужно отказываться, но сначала — понять эти желания, понять! Например: кто этот ребенок, плачущий на обочине дороги? Рядом останавливается мудрый старец в дорожном платье, добродушный Басё, кладет малышу руку на плечо, о чем-то спрашивает, слушает ответ, качает головой, идет дальше. А эта едва одетая молодая женщина — та, что кормит больших черных птиц у входа в темную конюшню, где слышится лошадиный топот и, порой, громкое ржанье? Ради нее, говорят, в постановке пригласили участвовать самого автора, и тот вновь, как в прошлом, стал актером: теперь он идет к ней по длинной доро-

1. См. анализ категории "готовности" (readiness) в эссе Бонфуа "Readiness, ripeness: Гамлет, Лир" ("ИЛ", 2014, № 10, с. 249–263).

ге, прорывающейся сквозь камни времени, сквозь голоса пространства. Он приближается, непонятно только, где он находится в эту минуту; может быть, возникнет прямо сейчас в какой-то точке необъятной сцены: в руке — штормовая лампа, на лице — маска, сотканная словами поэзии.

"Гамлет" в горах

ОБЪЯВИЛИ о представлении "Гамлета" в горах.

По-видимому, там, наверху, считали необходимым показать, что, согласно шекспировскому замыслу, датского принца постоянно окружают каменные громады. Скалы нависают у него над головой, иногда подступают вплотную, зияют темные расселины — и нет ничего странного в том, что его голос будет, как правило, доноситься издалека, почти всегда перекрытый грохотом водопадов, которые срываются с круч под крики птиц, обитающих в этих нездешних мирах.

А публике придется, миновав кассу — будочку, стоящую у начала тропы под высоким утесом, — то и дело переходить с места на место. Спрашивается, почему? Может быть, причина в том, что сцены пьесы разбросаны, как попало, вне хронологического порядка, по горам, в разных точках, число которых равняется числу этих сцен? Среди тех, кто когда-то взял на себя ответственность за постановку, были сторонники этой концепции. В их кругу высказывали пожелание, чтобы Гамлет глумился над матерью в одной из комнат сельской фермы, на горном пастбище. При свете свечей, которые, колебля длинные тени на стенах, будет расставлять прислуга, он протащит королеву за волосы по полу, швырнет на постель — но тут же зальется слезами, повалится наземь, припадет к материнским коленям, обнажая их лихорадочными движениями рук. И может быть, совсем далеко, в глухом ущелье, какие-то актеры будут так же играть другие сцены, так же в них жить, так же зловеще стареть, произнося неисчерпаемые слова, и сцены эти будут там, вдали, заканчиваться, потом начинаться снова. Нет, говорили другие, горы хотят от пьесы Шекспира совсем не этого.

Так и есть! Попадая в театр через узкий вход, зрители, прижатые друг к другу, движутся дальше в густой темноте, ступают наугад, спотыкаются, с трудом удерживаясь на ногах, — а там-то, впереди, что происходит там? "Двое повздорили", — кричит какой-то молодой человек: он спешит ко мне, сталкиваясь с идущими навстречу, создавая еще боль-

шую сумятицу в бесконечной толпе. "Один схватил другого за ворот, трясет его, орет-надрывается". Я хочу понять, что это значит, прибавляю шагу, раздвигаю спины — люди неохотно сторонятся, укрываясь зонтами, ведь идет дождь, небо дышит холодом. Напрасно стараюсь. Устья человеческого потока не разглядеть, толпа, все так же топоча, бормоча, несет меня и выносит на боковой проселок, где сейчас, к моему удивлению, почти никого нет.

Пройдя несколько шагов по светлому песку, кое-где с непросохшими лужами, вижу двух человек, направляющихся в мою сторону, они сейчас поравняются со мной, они о чем-то разговаривают. Когда они проходят мимо, слышу, как один задумчиво говорит другому: "What's Hecuba to him, or he to Hecuba?"[1]

Теперь понятно. Разбросаны не сцены "Гамлета" по склонам гор, а исполнители в толпе. Сцены из-за этого распались на части, действие потеряло связность, но среди зрителей, все прибывающих и прибывающих, может быть, сложится, обретет форму, проявит свой смысл — даже если в непосредственной близости не будет ни одного персонажа драмы, — грандиозная сцена, которую нельзя отыскать в самом произведении, если брать в расчет только его текст.

Да, замысел ясен. И я его одобряю: ведь чтобы придать дробному действию такую же плотность, как у этого шествия, которое уже не имеет начала и будет без конца двигаться вперед, нужно, чтобы режиссер, фактически вездесущий, рассевал актеров здесь и там, непрестанно умножая их число, бросая в зыбкие, бурные волны недоумевающей публики множество исполнителей роли Гамлета, множество Полониев, Гертруд, множество Лаэртов и Офелий. Выходит, это не просто мужчины и женщины, но тысячи Гамлетов, тысячи Полониев, Клавдиев, даже Розенкранцев и Гильденстернов, и все они, сделавшись теперь — более или менее, смотря по внешности, — реальными людьми, иногда с красивыми лицами, иногда — бешено жестикулирующими, будут неопределенно долго блуждать в этой беспорядочной толпе, заполнившей травяные террасы их огромного Эльсинора. Каждый воплощает свою идею, а тот, кто его играет, помогает ему, помогает искусно, но слишком часто не находя слов, чтобы эту идею выразить. Каждый удивлен, что стал тем, кем стал, каждому внушают страх эти высокие скалы, которые то почти смыкаются, оставляя для прохода лишь узенькую

1. Что ему Гекуба и что он Гекубе? (*англ.*)

щель, то величаво расступаются, открывая, впрочем, нечто запредельное, бездну, откуда несется шум горной реки, вечно рокочущей на дне.

Иду дальше тем же проселком, чуть выше основного потока, который, все время ветвясь, ползет через горы — впрочем, здесь, где нахожусь я, он почти сошел на нет.

Меня обгоняет, смеясь, какой-то толстяк.

Впереди показались люди: человек десять, мужчины и женщины, стоят на обочине. Они что-то обступили: интересно, что? Проскальзываю в их круг.

Это Офелия. Поставив рядом зонт, она села на камень, наклонилась над своей сумкой и с заметным беспокойством роется в ней. Полуголая девушка в рваном платье из черной шерсти, которое она выбрала, похоже, наугад, очнувшись от слишком яркого сна. Видно, что ей холодно, что у нее дрожат руки. Может быть, сейчас она вытащит из сумки смятые, пожухшие укроп, розмарин, водосбор, чтобы по воле поэта принести их в дар ничего не слышащему и не смыслящему миру? Нет, она резко встает и, не поднимая головы, прижав к себе сумку и зонт, быстро, хотя и не совсем твердым шагом, идет прочь. Куда она пошла? Что сказала? Куда теперь идти мне?

Часы, долгие часы мы поднимаемся к вершине: иногда, на поворотах, она показывается вдали, безучастная, озаренная лунным светом. Открываются новые пути, многие из нас уже свернули, другие еще колеблются, ветер не стихает, он не прекратится, ясно; даже жизнь не прекратится: находясь здесь, мы не можем перестать жить. Вот какой-то всадник прокладывает себе дорогу среди тех, кто меня окружает в эту минуту, его конь ржет, черный конь, он встает на дыбы, на актере — наверное, это актер — боевые доспехи, это, конечно же, старый Гамлет, мертвый король. Но зачем он повязал поверх кольчуги этот шарф, смутно отливающий красным? Правда, ветер полощет ткань на редкость изящно: кажется, чья-то юная рука выводит рядом с седой головой красиво извитые письмена. И до чего же длинна эта лента: она нескончаема, она уходит в небо, теряясь среди звезд, которые, бог весть почему, еще видны, хотя ветер и дождь бушуют как никогда.

“О *нашем дорогом Гамлете...*”

Из писем Лоуренса Даррелла Генри Миллеру

Перевод и вступление Антона Нестерова

Переписка Лоуренса Даррелла и Генри Миллера — чтение по-своему захватывающее. В обычном читательском сознании интеллектуал Ларри, автор “Александрийского квартета” и “Авиньонского квинтета”, и “певец телесности” Генри с его “Тропиком Рака” и “Тропиком Козерога” не очень-то соединимы: слишком по-разному выстроены их вещи, слишком о разном они пытаются рассказать. Вот только различие это внешнее и кажущееся: оба были одержимы одним — желанием во что бы то ни стало пробиться к реальности, поймать ее ловчей сетью опыта и... текста. Просто один в этой погоне больше полагался на свидетельства тела, другой — разума.

В интервью Даррелл любил повторять, что впервые наткнулся на “Тропик рака”, послуживший толчком к знакомству двух писателей, в общественном туалете на Корфу: книжку, по-видимому, оставил там какой-то шокированный текстом американский турист, решив, что описанным в тексте “безобразиям” — в туалете самое место... Дело было в 1935 году, “Тропик Рака” был новинкой, только-только изданной в Париже. Под впечатлением прочитанного Даррелл пишет автору письмо, и завязывается многолетняя, длившаяся до самой смерти Миллера в 1980-м дружба.

Во второй половине 1936 года одной из постоянных тем эпистолярного обсуждения Даррелла и Миллера был Шекспир: отчасти это связано с тем, что Миллер работал тогда над текстом о “Гамлете”[1]. А для Даррелла это была возможность “проверить на ближнем” то, что составит основу “Черной книги” и других его главных романов: представление о геральдической вселенной, где, в отличие от привычного физического мира, время претендует на роль четвертого измерения, — Даррелл пытается увидеть мир вне линейности времени. В чем-то геральдическая реальность Даррелла близка к китайским представлениям о Дао как о непознаваемой закономерности и цельности жизни, дающая начало всему сущему; она присутствует в сознании как сгустки символических смыслов, порой считываемых каждым из живущих и проявляющихся в его судьбе. С прояснением этих смыслов и связана та внутренняя борьба, о которой говорит Даррелл в связи с “Гамлетом”.

© L. Durrell, 1988
© Антон Нестеров. Перевод, вступление, 2016

Лоуренс Даррелл (1912–1990) — английский прозаик, поэт. В “ИЛ” опубликован Литературный гид “Лоуренс Даррелл, или Путь эксцентрика” (2000, № 11).

1. Г. Миллер. Гамлет. Эссе. Перевод Е. Калявиной (“ИЛ”, 2015, № 5).

С другой стороны, "Гамлет" для него — повод еще раз определить свои отношения с родной Англией, откуда он сбежал на греческий остров Корфу, подальше от "всей этой английской мертвечины". (Реакция Даррелла на нравы, царящие на родине, вовсе неудивительна для 30-х годов: в то время стремятся покинуть Англию — кто на время, а кто навсегда — и Олдос Хаксли, и У. Х. Оден, и Луис Макнис, и Кристофер Ишервуд...) При этом интересна сама "упоминательная клавиатура" Даррелла: в разговоре о Шекспире всплывают Мордсон, Уэбстер, Сирил Тернер — это как если бы мы свободно говорили о "Борисе Годунове" или "Маскараде" на фоне прочитанных нами пьес М. Н. Загоскина, А. И. Писарева, Н. А. Полевого, Н. В. Кукольника...

И под конец несколько слов об отточенности даррелловских наблюдений. Мимоходом Даррелл дает коротенькие определения персонажам пьесы, вроде того, что "Горацио — пустозвон с львиным сердцем". Мысленно представляешь себе анимацию по "Гамлету", где Горацио — облезлый, тощий, шелудивый лев, благородство движений которого совершенно карикатурно: перед каждым он садится в позу и начинает самозабвенно вещать; сам принц — изломанно и неловко ступающий, раскоординированный во всех движениях рыцарский доспех, а сквозь узкую щелочку забрала промелькивают недоуменно смотрящие на окружающих глаза; Лаэрт — кидающийся на всех барбос; Королева — самозабвенно раздувающая зоб жаба, неловко прыгающая и патетически закатывающая глаза... И после этого как-то иначе понимаешь, насколько "Гамлет" — страшная пьеса...

[*Корфу*] [*начало ноября 1936*]

Дорогой Г. М., дома полный разгром — пакуемся к переезду, на подходе зима, и надо перебираться в город. В этом бедламе дочитал "Гамлета". Что ж, попробую сказать, на какие мысли навело чтение. Подача внутренней борьбы через борьбу внешнюю — превосходна, но по мне, так это свойство всех великих книг. А общее недоумение по поводу бедняги Гамлета вызвано тем, что они пытаются увидеть связь между войной вовне (убийство, Офелия и т. д.), которую ему приходится вести, и борьбой внутри, раздирающей его. Только ничего не выходит: внутренняя и внешняя реальность существуют на разных планах, между ними почти нет точек соприкосновения. Вот вам диалектическое взаимодействие, только сквозь реальность постоянно еще и просвечивает магия. Стоит ли удивляться, что те, кто хотят уравнять внутреннее состояние героя и внешние события, все время бьют мимо цели. В тексте два Гамлета. Вначале перед нами принц Дании, и только сквозь щелочки в доспехах можно разглядеть внутреннего человека, этого корчащегося червячка, перевариваемого в кишечнике

сострадания, и т. д. Но пьеса идет своим чередом, и этот внутренний Гамлет — уже не принц, он растет и начинает срывать маски с тех, кто рядом с ним. Как страшно обнаружить, насколько ты в этой жизни одинок и тебя ничто не связывает с другими, даже с этой милой дурочкой Офелией. Вот Горацио — пустозвон с львиным сердцем. Вот Лаэрт — тупой вояка, достающий всех вокруг своими банальностями. Полоний — копошащаяся в навозе муха с блестящим брюшком. Королева — самодовольная жаба. И все они — подделки. Поняв это, он оборачивается к своему истинному "я" — и тут же начинает чувствовать на себе давление общества. Он вынужден быть принцем, как бы ни страдал от того внутренний Гамлет. Блестящая картина того, как могут войти в конфликт физическое и социальное существование человека, — Шекс не единственный, кто пытался про это писать. Трагедия Гамлета — трагедия Елизаветинской эпохи. Эпохи, которая сперва отравила молодежь химерами гуманизма, а потом взяла и показала этой самой молодежи шиш. Собственно, это трагедия Англии и сейчас, только зашедшая гораздо дальше и начисто лишенная елизаветинской яркости: гниль жрет нас изнутри. Но у тех пташек был один выбор — сделай или умри. И по большей части они умирали. Уэбстер[1] или Шекспир — эти прорвались. Марстон[2] нашел Бога — как Донн[3], как Холл[4]. Тернеру[5] не оставалось ничего иного, как помереть с голодухи. Саутвелла тринадцать раз вздергивали на дыбу, а потом сожгли[6]. И вдобавок ко всему этому дерьму им всю печень проели светлыми идеалами рыцарства. Они только и делали, что бежали от реальности. "Гамлет" — один из вариантов такого бегства. Образчик чисто английского безумия. У Лоуренса вы видите то же самое — только в слегка обновленной версии. Идеализм засел в парне — и жрет, жрет, жрет его изнутри... Все вопросы, которые литература ставила со времен Марло — все та же хрень.

1. Джон Уэбстер (1578–1634) — драматург, известен прежде всего пьесами "Белый дьявол" и "Герцогиня Мальфи".
2. Джон Марстон (1576–1634) — поэт и драматург. В 1607 г. перестал писать для театра, а два года спустя принял сан диакона.
3. Джон Донн (1572–1631) — поэт, в 1615 г. принимает сан священника.
4. Джозеф Холл (1574–1656) — поэт и проповедник, с 1627 г. — епископ Эксетерский.
5. Сирил Тернер (?–1626) — английский драматург. В конце жизни принял участие в военной экспедиции против испанцев, на обратном пути вместе еще с несколькими больными членами экипажа был высажен на побережье Ирландии, где вскоре умер от истощения.
6. Роберт Саутвелл (1561–1595) — поэт и священник-иезуит. Обвинен в католическом заговоре против Короны. Казнен через повешение и последующее четвертование, а не сожжен на костре, как ошибочно утверждает Даррелл.

На мой взгляд, “Тропик” — ответ на них. Колесо раскручено назад — к доледниковому периоду, когда дерьмо было дерьмом, а ангелы — ангелами. “Тропик” — это пересечение пограничной линии, в ту самую сторону. Те из нас, кто сознают, насколько оно важно, не могут не радоваться: наконец-то структура возвращена на место, а пропорции соблюдены. Может, сказанное позабавит тебя, но это правда. Англичанину такое не по плечу. Чтобы сделать вещь такого масштаба, нужно быть настоящим изгнанником. И на твоем месте я бы не стал читать “Гамлета” — разве только ради поэзии. А сомнения и гримасы — ты давно со всем этим разобрался. Но, Боже мой, ведь Шекспир несколько раз подбирался к тому, чтобы все встало на место. И каждый раз оно оборачивалось провалом: “Гамлет” — тоже провал. К финалу все скомкано, дело заканчивается, как это принято у елизаветинцев, погромом и короткой, не лишенной остроумия эпитафией. Шекспир вернулся домой и все свои притязания похоронил под вишневым деревцем. Вообще-то вопрос этот он задавал и потом, но все это было куда жиже, чем в “Гамлете”, и куда дальше от разрешения. “Лир”, “Тимон”, изумительные, разрывающие сердце “Сонеты”, — они вопиют об этой шекспировской одержимости. Только эта одержимость — в веригах. Что бы там ни утверждал английский гимн, англичане всегда были рабами[1]. Разве что Чосер, Скелтон[2] и, может статься, еще пара человек, настоящие варвары, смогли эти цепи порвать — или сразу родились свободными.

Но чтобы сбежать мог кто-нибудь, равный по таланту Шекспиру, — ну, нет. Никому из живших в его эпоху побег не удался. В “Гамлете” величайшее свидетельство внутренней борьбы — немногие сцены с Офелией. Все вокруг крайне озабочены тем, как он относится к Офелии — просто на том основании, что у него есть хрен. Но Офелия — у нее с соображаловкой плоховато, и его внутренний Гамлет вскорости теряет к ней интерес. Выбрасывает из сознания. С презрением. Хочет от нее избавиться — и готов убить.

1. Дело в том, что у Англии, по сути, нет единого национального гимна. “Боже спаси королеву” исполняется в большинстве торжественных случаев, но официальным гимном страны не является. А к роли последнего ближе, скорей, “Страна надежд и славы” (“Land of Hope and Glory”), написанная в 1902 г. Э. Элгаром на стихи А. К. Бенсона, где припев начинается строками “Страна надежд и славы, мать людей свободных, / Как нам, родившимся здесь, прославить тебя?” (“Land of Hope and Glory, Mother of the Free, / How shall we extol thee, who are born of thee?”) — и эти строки как раз имеет в виду Л. Даррелл.
2. Джон Скелтон (1460—1529) — английский поэт, предвестник английского Возрождения. В 1498 г. был рукоположен.

Никто, кроме меня, не обратил внимания на ужасную иронию, которая присутствует в той бредятине, что он несет над ее могилой. Кого и в чем он хочет убедить — себя самого? Нет. Что ему смерть Офелии, он живет в своей собственной хронологии, и в словесную перепалку с ее братцем — тоже что-то там такое провозглашающим, только свое, — он втягивается, потому что все это — мимо. Ирония здесь запредельная. И всего через пару минут Гамлет, как пьяница в трактире: чтобы встать, берет себя за шкирку и уходит с Горацио, непринужденно о чем-то болтая. Офелия — это внешняя трагедия — **она не в счет**.

Не знаю, как тебе эта безумная идея, но, если ты не против, пришлю тебе эссе, которое собираюсь тут написать: о нашем дорогом Гамлете. Человеке, бесконечно насмехающемся. Ироничном, как сталь. И тебя не затруднит одна просьба: сохрани эти заметки? Я вскорости собираюсь сесть за наброски, а эта писулька может мне пригодиться. Я ведь еще ничего об этом не писал, идеи все совершенно непричесанные. А это, надеюсь, поможет мне их слегка прояснить.

Утверждаю, "Гамлет" — действительно великая пьеса. Т. С. Элиот назвал ее "художественной неудачей"[1]? Что ж, это убийственный аргумент в мою пользу. Элиот абсолютно беспомощен — он даже представления не имеет, о чем, собственно, речь у Шекспира. А его "Бесплодная земля" напоминает мне напечатанные в плохонькой типографии брошюрки для студентов о том, как лучше избегать мастурбации. — Cheero.

Лоуренс Даррелл.

* * *

[*Корфу*] [*20? ноября*[2] *1936*]

Война вовне. **У меня есть доказательство.** Из тех, что прошляпили университетские доны. "Гамлет" получился длинноват — и, когда Шекспир сокращал его для сцены, он просто **вырезал всю внутреннюю борьбу, зная, что зрителям ее не понять.** Чудо в том, что эта сокращенная версия была украдена и напечатана пиратами: вот оно, Первое кватро[3], перед нами —

1. См. Т. С. Элиот "Гамлет и его проблемы" в сборнике "Священный лес".
2. Ошибка Даррелла — у него письмо помечено 13 ноября.
3. Имеется в виду первое издание "Гамлета", пиратски напечатанное книготорговцами Николасом Лингом и Джоном Транделлом в 1603 г. Книга вышла в формате "ин-кватро".

и в нем **только про внешнюю войну**. Читал? Тогда поделись, как тебе идея? И это вовсе не другая интерпретация Гамлета, из числа всех этих поэтических прозрений, a'la Суинберн, когда все тонет в вине и розах. Перед тобой — увесистая чугунная болванка. В основе — наблюдения по части патологии гениальности и безумия, все по двум кватро. От Ш. хотели, чтобы он дал для сцены материал, который зрителю не казался бы совсем уж безумным. И вот подчищая пьесу, чтобы она была *попроще*, он решил выхолостить часть сюжета. Согласись — открытие, даже критикам от него не отмахнуться. Повторяю — это вовсе не дичь какая. Приберегаю подробности для книги о геральдической Вселенной, названием для нее будет "ПРИНЦ И ГАМЛЕТ: Патология гениальности"[1] — не стану выплескивать все сейчас, а приберегу для печатной версии. Собственно, это лишь параллельный сюжет для основной темы: что такое две параллельные реальности — внешняя и внутренняя. Всякое великое искусство (не суть, о каком из искусств идет речь, — любое) — это, прежде всего, усилие, когда надо совместить внутреннее и внешнее, преобразить материал так, чтобы социальное — стало физическим. Геральдическая Вселенная — лишь имя для той сущности, где обретается и плавает эта диковинная рыба — художник. **Я хочу нащупать и определить истинную природу** <точку нахождения> **той реальности, которая требует, как минимум, реального философского места в сознании!!!** <Что уж там понимать под природой — личное дело каждого писателя.> Но я желаю, чтобы *философия признала за этой реальностью право на существование.* <...>

* * *

Ионийское побережье [*середина января 1936*]

<...> Говоря в том письме, что большинство гамлетовских проблем ты для себя решил, я был гораздо ближе к истине, чем оно казалось. Ты не можешь ничего написать о "Гамлете": его место в геральдической Вселенной ниже того, что принадлежит тебе. А в этой вселенной можно восходить вверх, но нельзя спускаться. Вся пьеса вертится вокруг одного: смерти в ее сугубо английской специфике. Для тебя это — чужие заморские территории, как Китай. Итак: стратосфера. Шекспир жил в стратосфере, но *на письме* он проговаривал

1. Получилась не книга, а небольшое эссе "Принц и Гамлет: диагноз", напечатанное в небольшом журнале "New English Weekly" в 1937 г.

это **лишь от случая к случаю**. А ты, в силу тебе присущего взгляда, даешь описание флоры и фауны этой стратосферы. Ты прошел дальше, достиг следующего уровня. И не надо винить Шекспира. Виноват не он, а — будь они прокляты — формы, в которые отлилась литература его эпохи. Смотри он на мир сейчас, когда каноны больше не нуждаются в опоре, написанное им превосходило бы величием все, что мы можем **вообразить**. Но, бедняга, он и помыслить не мог, что важнее всего описание собственной геральдической территории. Ну разве иногда, когда уж совсем припрет, он срывался — и порой у него мелькает один-другой геральдический образ. Говоря это, я не похлопываю тебя по плечу: ты у нас писатель получше Шекспира! Говоря о Шекспире, мы говорим о самой сути того, что значит **быть писателем**. А здесь я имею в виду: ты гораздо полнее, чем он, осознаешь себя как человека. Это **важно**. В нынешнюю эпоху мы достигли той точки письма, когда писатель может наконец быть самим собой **на бумаге**. Это не только возможно — это неизбежно, это нужно. А для елизаветинцев литература была отделена от жизни. "Я" могло появиться на бумаге, только если на нем стояло **клеймо пробирной палаты**: "допущено к употреблению"; это понимали некоторые из маньеристов, кое-кто из религиозных писателей. Но такое "я" к автору имело такое же отношение, как к тебе — Гамлет. В чем достоинство елизаветинцев? Они избыточны настолько, что эта избыточность проникает всюду, она заразна, как чума, она болезненна, отвратительна, она преисполнена раскаяния и неостановима, как рвота, — а в результате, то там, то здесь, по ошибке, по недосмотру — да будет он благославен — они преодолевают существовавший в ту пору канон. При этом выработанный ими критический аппарат был ориентирован на **повествование**. Это хороший Сенека или плохой Сенека?[1] Взгляни на нынешнее состояние критики — ты обнаружишь, что она вобра-

1. Собственно, здесь Даррелл "кивает" на один из памфлетов Томаса Нэша (1567–1601) против Томаса Кида (1558–1594), в котором Нэш проговаривается, что "Гамлет" последнего — плохая версия "Геркулеса безумного" Сенеки. Сенека был чрезвычайно популярен в елизаветинской Англии: в 1559 г. вышли его "Троянки", а в 1560-м — "Фиест", а еще годом позже — "Геркулес безумный" в переводе священника Джаспера Хейвуда (1535–1598). В 1563-м был опубликован перевод "Эдипа", выполненный Александром Невиллом (1544–1614). Чуть позже появилась "Октавиа" в переводе Томаса Ньюса (?–1617), а в 1566-м — "Агамемнон" и "Медея" в переводах Джона Стадли (1545?–1590?). Стадли также перевел "Геркулеса на Этне" и "Федру" (в его переводе — "Ипполит"). В 1581-м Томас Ньютон (1542–1607) собрал все эти переводы, добавил к ним выполненую им "Фебу" и напечатал том "Сенека, десять его трагедий".

ла в себя всю ту терминологию, что в свое время была выработана в недрах **мистицизма**. Даже критики вынуждены както подстраиваться к тому, что вытащило на свет новое "я" — письмо. "Лоуренс — это плохой Сенека, — сказал бы Бен Джонсон, и это было бы ровно то, что он имел в виду. — Этот человек может писать, но, чтобы быть писателем, одного самопознания мало. Его писаниям не хватает искусства". Ныне мы худо-бедно признали: любой имеет право на собственную реальность и волен толковать ее, как ему заблагорассудится. **Геральдическая реальность**. Для елизаветинцев все виды опыта **сводились к общему знаменателю, имя которому — разум**, что достигалось путем выхолащивания и упрощения опыта. И по сей день среди пишущих заметны следы этой ереси — пена, оставшаяся после того, как дешевая научная бурда, столь любезная ушедшему веку, была все же выплеснута. Похоже, Франкель[1] — тоже один из этих воронов-падальщиков. Но то, что ты сказал достаточно внятно (черт, черт!), — то, что я пытаюсь проговорить наедине с самим собой: есть лишь один-единственный канон — **вера**. Есть ли в тебе вера, чтобы перенестись во внутренний мир Гогена, или нет? Критики собрались лично обозреть его во вторник вечером, в пять часов. Это смерть для критики, но ее терминология настолько полна **отголосков опыта** и **духовных территорий**, что пора с этим что-то делать. <...>

1. Майкл Франкель (1896—1957) — американский поэт и критик, один из основателей издательства "Carrefour Press". Сохранилась и вышла в печати его переписка с Генри Миллером по поводу "Гамлета".

У. Ф. Байнум, М. Нив

Гамлет на кушетке психоаналитика

Эссе

Перевод Екатерины Доброхотовой-Майковой

История болезней и представлений о болезнях – очень спорная и в то же время многообещающая отрасль науки. Врачи обожают задним числом ставить диагнозы известным личностям; историки сурово обличают эту практику, считая ее любительской и бесполезной. Мы можем прочесть записки викторианского психиатра о его пациентах, но не можем снять электроэнцефалограмму, расспросить их о снах или о детских воспоминаниях. Наши знания о недугах прошлого зачастую ограничены тем, что знали о них тогдашние медики...

История болезни Гамлета

Впрочем, есть один пациент, о котором писали десятки психиатров и о котором нам известно столько же, сколько им: Гамлет, принц датский. Он стал частью мировой культуры, а литература о нем не знает обычных национальных или языковых границ. Неудивительно, что в последние полтора века он привлекал внимание самых видных психиатров мира. Их список за одно только XIX столетие напоминает справочник “Кто есть кто в психиатрии Англии, Америки и Европы”. В XX веке психоаналитики, начиная с Фрейда, увлеченно толковали Гамлета. Доктор Элиот Слейтер, один из ведущих британских психиатров, даже заявил – шутливо, но не без некоторых занятных ссылок на текст, – будто “проблема” Гамлета состояла в том, что, как он понял, они с Офелией совершили инцест.

Спектр диагнозов не менее широк. У Гамлета ничтоже сумняшеся диагностировали меланхолию, манию, а то и комбинацию нескольких недугов, то есть маниакально-депрессивный психоз; его объявляли невротиком (в классическом варианте – страдающим эдиповым комплексом, хотя предла-

© W. F. Bynum and M. Neve, 1986
© Екатерина Доброхотова-Майкова. Перевод, 2016

У. Ф. Байнум – английский психиатр и историк психиатрии, бывший сотрудник Велкомовского института истории медицины (Лондон), один из редакторов “Словаря истории науки”.
М. Нив – специалист по истории медицины, бывший сотрудник Велкомовского института истории медицины, преподавал в Лондонском университете.

гались и другие навязчивые идеи), истериком, вырожденцем и типичным симулянтом. К нему подходили как к душевнобольному преступнику и определяли, вменяем ли он. Изредка иные из психиатров осмеливались предположить, что он здоров; впрочем, такой диагноз чаще ставили литературные критики — видимо, психиатры склонны видеть душевные заболевания даже у тех, кого обычные люди считают нормальными. "'Гамлет' привлекает психиатров, поскольку эта пьеса напрямую затрагивает их профессиональную сферу", — писал американский психиатр Теодор Лидц. Столетием раньше Генри Модсли, видный британский психиатр второй половины XIX столетия и зять великого психиатра Джона Конноли, высказался не столь категорично:

Художник, подобный Шекспиру, проникая острым взглядом в характер человека и в его реакцию на те или иные обстоятельства, примечая упорядоченность среди внешнего хаоса и выявляя модус развития жизненных событий, дает в произведении искусства больше ценных сведений [о причинах безумия], чем можно извлечь из общих и расплывчатых утверждений, какими вынуждена довольствоваться наука в нынешнем своем убогом состоянии.

Учитывая, сколько всего написано психиатрами и критиками о личности и психологии Гамлета, короче говоря, о его "проблеме", нет смысла плодить новые интерпретации. Вместо этого мы предлагаем взглянуть на Гамлета как на героя пьесы — или, пожалуй, как на почти реального человека, — который, в сущности, был жив все эти три с половиной столетия, а то и больше. Так сказать, анализ конечный и бесконечный, если воспользоваться названием одной из книг Фрейда. И все же это был анализ, пусть мимолетный, но, тем не менее, позволяющий довольно живо почувствовать меняющиеся параметры и представления психиатрии. Мы можем лишь в общих чертах обрисовать личность Гамлета и не способны проникнуть в его подсознание, но, поскольку он не существует вне пьесы, мы теоретически знаем о нем столько же, сколько доктор Джонсон, или Джон Конноли, или психотерапевты XX века. А значит, мы можем использовать его как своего рода оселок для сравнения меняющихся взглядов — психиатрических и не только — на безумие и нормальность.

Профессиональный интерес возник почти одновременно с профессией психиатра — в середине XIX века. Однако первым психиатрам достался принц — личность, или пациент, или кто угодно, — претерпевший за два с половиной столетия значительные метаморфозы. Давайте их кратко перечислим. В историческом смысле шекспировский Гамлет — это текст: реплики, ремарки, подразумеваемые действия и взаимодействия. Однако, разумеется, Гамлет Шекспира связан и с тем, что мы знаем о самом авторе, а равно о персонаже и сюжете, которые тот позаимствовал из бо-

лее ранних источников и приспособил для собственных драматургических целей. Это было, безусловно, важно для зрителей елизаветинской эпохи, которые почти наверняка знали пьесу Томаса Кида и воспринимали Гамлета как героя "трагедии мести". Благодаря знакомому сюжету и установившейся традиции современники ясно понимали две центральные проблемы, над которыми пришлось ломать голову более поздним критикам и психиатрам. Первая: был ли Гамлет и впрямь безумен или только притворялся? Увы, сам Гамлет не очень-то помогает нам ответить на этот вопрос. После встречи с Призраком он предупреждает Горацио и Марцелла, что, возможно, сочтет нужным "в причуды облекаться иногда"[1], а в конце пьесы, перед поединком с Лаэртом, объявляет, что в оскорблении, нанесенном Лаэрту (а значит, и в смерти Полония и Офелии, можем домыслить мы) повинно его безумие. Чему верить: его предупреждению или его признанию? Гамлету из первого акта или Гамлету из пятого? Первые сто с лишним лет зрители верили Гамлету из первого акта, в том числе и потому, что Гамлет Кида безумие, несомненно, разыгрывает.

Вторая проблема тесно связана с первой. Если Гамлет не безумен, то можно ли считать его трагическим героем? Он бесконечно медлит, отталкивает любимую девушку и невольно становится причиной ее смерти, убивает ее отца, а затем и брата, посылает Розенкранца и Гильденстерна на смерть и вообще на каждом шагу сеет гибель и разрушение. Однако это поздний взгляд на события. Трагедия мести не требовала от героя моральной безупречности. В XVII веке зрители Шекспира, вероятно, видели в Гамлете ожесточенного и язвительного циника, а если и безумца, то лишь в том несколько комическом смысле, в каком влюбленные — всегда немного помешанные. Так или иначе, психологическое прочтение Гамлета началось лишь в XVIII веке.

Гамлет классический и романтический

В XVIII столетии Дэвид Гаррик придал образу Гамлета новый натурализм и новый реализм в соответствии с утонченным и чувствительным вкусом своей эпохи. Его Гамлет был принцем до мозга костей, попавшим в паутину интриг и враждебных обстоятельств. Такая трактовка созвучна словам критика Уильяма Ричардсона, писавшего в 1784 году о "добродетели и нравственной красоте" Гамлета. По отзыву одного современника, Гаррик изображал принца "сдержанным и осторожным, пробуждающимся от меланхолии, в которую его повергла безвременная смерть отца и дальнейшие несчастья". XVIII век ввел в моду так называемые нервические болезни — они счита-

1. "Гамлет" цитируется в переводе М. Лозинского. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

лись признаком утонченности и чувствительности. Неудивительно, что меланхолический склад Гамлета находил у публики самый сочувственный отклик. Зрители и критики XVIII века открыли психологию Гамлета: его рефлектирующее созерцательное "я" — хотя они видели его меланхолию, они не считали ее болезнью. Психиатры XVIII столетия проводили четкую границу между меланхолией и безумием, и если в случае короля Лира — "в той стороне безумье"[1], то Гамлет оставался по другую сторону.

Разумеется, эстетика чувствительности иногда вступала в конфликт с неоклассическим гуманизмом. В Англии доктор Джонсон считал безумие Гамлета притворным и берег слезы для Офелии — "юной, прекрасной, безобидной и набожной". Во Франции Вольтер был непреклонен — в 40-е годы XVIII века (как раз когда Гаррик блистал на сцене) он сурово обличал пьесу:

> Англичане верят в призраков не больше, чем верили римляне, однако с удовольствием смотрят трагедию о Гамлете, где призрак появляется на сцене... Я далек от того, чтобы оправдывать все нелепости этой трагедии — вульгарной и варварской, какой не потерпело бы и самое грубое простонародье во Франции или Италии. Гамлет сходит с ума во втором акте, его возлюбленная — в третьем; принц убивает отца своей возлюбленной, делая вид, будто принял его за крысу, героиня топится в речке, на сцене роют могилу, и могильщики, держа в руке череп, ведут схоластические дебаты. Гамлет отвечает на их мерзкие пошлости столь же отвратительным вздором. Тем временем другой актер завоевывает Польшу. Гамлет, его мать и отчим бражничают на сцене, за столом поются песни, происходит ссора, поединок, убийства — можно подумать, что все это сочинил пьяный дикарь.

1. Король Лир. Акт III, сц. 4. Перевод Г. Кружкова.

В конечном счете, разумеется, победила чувствительность. Романтизм создал свою версию человеческой натуры, свою версию Гамлета. Для романтиков в нем воплотились чисто человеческая раздвоенность мыслей и поступков, экзальтация и отчаяние. С точки зрения Сэмюэла Тейлора Колриджа, он обладал "всеми превосходными качествами, кроме воли к действию". Гамлет предвосхитил юного Вертера, и неудивительно, что творец Вертера — Гёте — оставил описание Гамлета, в котором сквозит романтическое восхищение шекспировским героем:

> Нежный и благородный отпрыск королевского рода взрастал под прямым воздействием царственного величия; понятие права и монаршего достоинства, чувство добра и чести развивались в нем вместе с сознанием своего высокого рождения. Он был государь, прирожденный государь, и желал править лишь затем, чтобы добрый мог без препон творить добро. Будучи приятен наружностью, отзывчив сердцем, благонравен по натуре, он мог служить образцом для молодежи и стать отрадой мира!

Прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное создание, лишенное силы чувств, без коей не бывает героев, гибнет под бременем, которое ни нести, ни сбросить ему не дано; всякий долг для него свят, а этот тяжел не в меру. От него требуют невозможного, не такого, что невозможно вообще, а только лишь для него. Как ни извивается, ни мечется он, идет вперед и отступает в испуге, выслушивает напоминания и постоянно вспоминает сам, под конец почти теряет из виду поставленную цель, но уже никогда больше не обретает радости[1].

Романтики раз и навсегда провозгласили то, на что более ранние критики лишь намекали: "Гамлет" — самая личная пьеса Шекспира, а Гамлет — экзистенциальный, универсальный "Всечеловек". "Гамлет — всего лишь имя, — писал Уильям Хэзлитт в 1818 году, — его слова и речи — поэтическая выдумка. Но что из того? Разве они не реальны, как реальны наши размышления? Они живут в сознании читателя. Гамлет — это *мы сами*"[2].

Таким образом, мы видим, что уже к началу XIX века существовало много Гамлетов: от озлобленного и циничного мстителя XVII столетия до психологически сглаженного обаятельного героя Гаррика в XVIII и "до великого философа-моралиста" Хэзлитта в XIX. Изредка высказывались предположения, что Гамлет теряет рассудок по ходу пьесы, но то были лишь предположения, в целом же считалось, что созерцательная меланхолия Гамлета — просто часть его натуры. Театральная критика XIX века была убеждена, что безумие убивает трагедию, или, как сказал в 1860-х Джеймс Расселл Лоуэлл[1], если Гамлет и впрямь сумасшедший, он не отвечает за свои поступки, и вся пьеса обращается в хаос. Большинство великих актеров XIX века, такие как Генри Ирвинг и Эдвин Бут, отказывались играть безумие Гамлета. Бута окружали трагедии: его брат Джон Уилкс Бут застрелил Линкольна, его жена сошла с ума, а сам он страдал меланхолией. И тем не менее он изображал Гамлета человеком душевно здоровым. "Я считаю, что Гамлет не сошел с ума, а притворяется", — говорил он. Гамлета в исполнении Ирвинга находили "совершенно очаровательным".

Таким образом, критики и театральный мир XIX века продолжали действовать в рамках, заданных романтизмом. Да, Гамлет был загадкой, но это составляло часть его обаяния.

Г*амлет в доме скорби*

Критическому и театральному подходу противостоял другой: Гамлет — сумасшедший. Мне-

1. "Годы учения Вильгельма Мейстера". Перевод Н. Касаткиной.
2. У. Хэзлитт. Гамлет. Перевод С. Сухарева.

1. Джеймс Расселл Лоуэлл (1819—1891) — американский поэт, эссеист, педагог, дипломат.

ние это исходило почти исключительно от представителей профессии, в то время только зарождавшейся, — от американских и британских психиатров. Психиатрия той поры была связана с упорядоченным, моралистическим и поначалу даже оптимистичным миром психиатрической лечебницы. Перечислим главных действующих лиц: уже упомянутый Джон Конноли, врач-ординатор в Хэнвеллской психиатрической больнице, где он впервые ввел "лечение душевнобольных без механических ограничительных мер"; Джон Чарлз Бэкнилл, директор Девонской психиатрической больницы с 1844-го по 1862 год, первый редактор "Журнала психического здоровья" ("Journal of Mental Science") и сооснователь журнала "Мозг" ("Brain"), Амариа Брайэм, первый редактор "Американского журнала психических расстройств" ("American Journal of Insanity") и директор приюта для душевнобольных штата Нью-Йорк; Айзек Рэй, ключевая фигура в создании американской судебной психиатрии, главный врач Батлеровской больницы на Род-Айленде, Эбнер Отис Келлог, врач в психиатрической клинике Покипси, и малоизвестный английский доктор, возможно, бывший актер, Джордж Фаррен, директор психиатрической больницы компании по страхованию жизни в 1830-х.

Мнения этих психиатров, высказывавшихся в течение полувека: с 1830-х по 1880-е, в чем-то разнятся, но расхождения между ними несущественны. Все психиатры высказывали твердое убеждение, что Гамлет повредился в уме. Беда критиков, сетовал Айзек Рэй, в том, что они не обладают медицинскими познаниями и не видят "существенного различия между безумием притворным и подлинным". Келлог считал, что невозможно "разгадать глубочайшую тайну, которой Шекспир окружил своего героя, без настоящего ключа, а ключ этот — несомненность Гамлетова безумия, для всякого врача-психолога совершенно очевидного". Уже первый монолог ("О, если б этот плотный сгусток мяса"), по мнению Конноли, демонстрирует его склонность к умопомешательству. Гамлету "по складу характера недостает того качества здравого мозга или рассудка, которое можно назвать гибкостью, — качества, позволяющего без ущерба для себя переживать случайности изменчивого мира и в любых испытаниях сохранять уверенность и стойкость".

Есть несколько причин, в силу которых психиатры XIX века считали Гамлета сумасшедшим. Одна из них — его суицидальные наклонности. Во времена Шекспира самоубийство считалось преступлением, и, если нельзя было доказать, что человек, наложил на себя руки в припадке безумия, его имущество отходило государству. Христианство категорически запрещало лишать себя жизни, о чем помнит и Гамлет: "Если бы Предвечный не установил запрет самоубийству!". Офелия кончает с собой в состоянии явного умопомрачения — ее безумие никогда не вызывало сомнений. В целом, Шекспир и

его современники-драматурги приберегали самоубийство для негодяев или для благородных римлян, которым оно не возбранялось. К XVIII веку общественное мнение смягчилось, а закон — нет, поэтому суд коронера обычно выносил вердикт о временном помрачении рассудка у самоубийцы (либо, если позволяли обстоятельства, о несчастном случае), дабы семья покойного унаследовала его имущество. В версии Гаррика Гамлет бросается на шпагу Лаэрта, затем соединяет руки остающегося в живых Лаэрта и Горацио с напутствием восстановить прогнившее датское королевство. Вертер, разумеется, сам сводит счеты с жизнью, так что самоубийство Гамлета было вполне в духе культурных воззрений начала XIX века.

В начале викторианской эпохи, когда было положено начало психологическому истолкованию Гамлета, суицид перешел в разряд медицинских категорий. Его рассматривали либо как свидетельство крайней меланхолии, либо как неудержимый порыв, свойственный некоторым формам мании — например, мании убийства или сексуальной одержимости. Фаррен вынес суровое моральное и религиозное суждение о монологе "Быть или не быть": дескать, так хладнокровно, так не по-христиански взвешивая все "за" и "против" жизни, Гамлет выказывает первые признаки безумия.

Не только мысли Гамлета о самоубийстве позволяли психиатрам XIX века уверенно диагностировать у него безумие. Как ни смешно, соответствующую симптоматику они видели и в его словах о том, что он, возможно, станет "в причуды облекаться иногда", то есть разыгрывать сумасшествие. Конноли утверждал, что прихотливая смесь подлинного и мнимого безумия "хорошо известна тем, кто живет среди душевнобольных". Фаррен торжествующе заявил, что "согласно теории, симуляция безумия широко применяется лицами, страдающими умственными расстройствами". Более осторожный Бэкнилл отмечал, что, поскольку в одном из шекспировских источников прото-Гамлет разыгрывал безумие с целью обмануть злокозненного дядю, не стоит слишком полагаться на этот сюжетный ход.

Однако Бэкнилл соглашался с коллегами, что неспособность Гамлета осуществить требуемую Призраком месть — свидетельство душевной болезни. Такое расхождение между *желанием* и *волей* считалось у викторианских психиатров типичной чертой сумасшествия. "В природе безумия говорить, но не действовать, решать, но не исполнять", — полагал Рэй. Согласно викторианской концепции мужественности, изложенной в десятках памфлетов, проповедей и трактатов для молодежи и легшей в основу викторианских принципов воспитания в частной школе с ее упором на усиленные занятия спортом, излишние копания в себе рассматривались как опасная и вредная привычка, граничащая с откровенным безумием. Ранняя склонность

Гамлета к интроспекции, была, по мнению Рэя, "предвестьем его сумасшествия". Критик-романтик Чарлз Лэм, считавший принца робким, безответственным и склонным к уединению, отметил, что девять десятых сказанного и сделанного Гамлетом — "взаимодействие между ним и его нравственным чувством... поток одиноких раздумий". Но для викторианской психиатрии то было свидетельством больного рассудка. Гамлет, парализованный сомнениями до полного бездействия, утративший волю, неспособный исполнить долг — это Гамлет, страдающий недугом.

Однако дело не исчерпывалось тем, что образ Гамлета расходился с идеалом выпускника викторианской частной школы. Для психиатров XIX века безумие было телесной болезнью, результатом физиологических нарушений и органических изменений. Врачи признавали, что некоторые психологические факторы — например, ревность, горе и другие сильные чувства — и в самом деле оказывают очень большое влияние на человека, но отказывались считать сумасшествие чисто душевным недугом. Такой подход соответствовал их профессиональным интересам: если сумасшествие — телесная болезнь, в теории не слишком отличающаяся от туберкулеза или тифа, значит, за сумасшедшими должны присматривать специально обученные и официально назначенные врачи-специалисты, то есть они сами. И впрямь, многочисленные исследования показывают, что психиатры XIX века делали упор на органические причины безумия Гамлета. Амариа Брайэм так подытожил этот подход:

Из писаний Шекспира явствует, что он верил в следующие факты, опередившие представления его эпохи, теперь доказанные научно:

1) что ум зависит от развитости мозга и правильной формы головы;

2) что безумие — это болезнь мозга;

3) что безумие бывает полным и частичным;

4) что это болезнь, которую можно вылечить средствами медицины;

5) что безумие возникает по разным причинам, из которых он особо отметил самые распространенные.

Шекспир, утверждали психиатры XIX века, интуитивно, благодаря своему гению, угадал многие телесные признаки безумия. Например, когда после убийства Полония и последней встречи с Призраком Гамлет убеждает мать воздержаться от кровосмесительного ложа, и та в испуге говорит о его умоисступлении, он отвечает: "Умоисступленье? / Мой пульс, как ваш, размеренно звучит / Такой же здравой музыкой; не бред / То, что сказал я; испытайте тут же, / И я вам все дословно повторю, — / А бред отпрянул бы". Размеренный пульс и способность повторить сказанное — вот, по словам Гамлета, доказательства его нормальности. На это Бэкнилл отвечает: "При мании пульс примерно на пятнадцать ударов чаще нор-

мального, что же до сумасшедших в целом, включая маньяков, их пульс лишь на девять ударов выше нормы, а у меланхоликов и одержимых навязчивыми идеями не отличается от среднего". "Забавно, – добавляет Конноли, – что доводы, которыми Гамлет пытается развеять подозрения матери, в точности повторяют любимые доводы некоторых настоящих сумасшедших". И Бэкнилл и Конноли хотят сказать, что Гамлет не выдержал бы проверки: время притворного безумия (если это и впрямь было притворство) позади – теперь его рассудок помрачен.

Впрочем, в конечном счете психиатры XIX века признали Гамлета сумасшедшим из моральных соображений. Они готовы были сочувствовать ему, только если он безумен. Как-никак принц губит все, к чему прикасается. Он мучает и оскорбляет Офелию, не раскаивается в убийстве Полония, намеревается убить дядю во время молитвы и не делает этого лишь из опасения, что тот попадет в рай, а значит, берет на себя прерогативы Бога; он хладнокровно отправляет Розенкранца и Гильденстерна на смерть, доводит Офелию до безумия и самоубийства, по его вине гибнут Гертруда и Лаэрт. С точки зрения морали викторианского психиатра, он либо бесчувственный негодяй, либо сумасшедший. Лишь объясняя его поступки в терминах безумия, тогдашние психиатры могли отнестись к его трагедии сочувственно или рационализировать собственную эмоциональную реакцию на его историю.

Психиатры XIX века анализировали образ Гамлета, основываясь на его поступках и своей собственной реакции на его мысли и чувства... Они отмечали, конечно, что принц не может смириться с повторным браком матери, но их больше интересовали его отношения с Офелией. То, что он медлит с местью, они трактовали как симптом меланхолического склада его души, болезненного самокопания и искаженных эмоциональных реакций, тогда как чувства к Офелии они считали чистыми и неподдельными, а иные психологические проблемы Гамлета объясняли неоднозначностью ее поступков.

Гамлет и психоанализ

С приходом психоанализа Гамлет изменился. Он приобрел сексуальную идентичность, его склонность к саморефлексии из болезни отчасти превратилась в обаяние, мысли о самоубийстве вновь, как во времена романтизма, стали мучительной реакцией на экзистенциальные вопросы бытия, а не проявлением безумия. Фрейд постоянно обращался к шекспировским пьесам, он же первым предложил стандартную психоаналитическую интерпретацию. Для Фрейда Гамлет[1] – просто очередное воплощение всеобщего эдипова влечения, которое, если его не преодолеть, становится причи-

1. Дж. Шапиро. Сломанные копья, или Битва за Шекспира // "ИЛ", 2014, № 5.

ной многих неврозов у взрослых. Гамлет — уникальное творение Шекспира, более того, Гамлет — *сам* Шекспир. Он создан в период скорби по отцу и по умершему сыну, носившему имя Гамнет, и поэтому отражает собственные суицидальные мысли Шекспира, его собственную усталость от "пустынного мыса", его сексуальные фантазии и конфликты. Символично, что Призрака — отца Гамлета — играл, как считается, Шекспир-актер. Эти биографические подробности — и то, что Шекспир назвал сына Гамнетом, и что он играл Призрака, — использовал Джеймс Джойс в "Улиссе", когда писал:

И неужели возможно, чтобы актер Шекспир, призрак в силу отсутствия, а в одеянии похороненного монарха Дании призрак и в силу смерти, говоря свои собственные слова носителю имени собственного сына (будь жив Гамнет Шекспир, он был бы близнецом принца Гамлета), — неужели это возможно, я спрашиваю, неужели вероятно, чтобы он не сделал или не предвидел бы логических выводов из этих посылок: ты обездоленный сын — я убитый отец — твоя мать преступная королева, Энн Шекспир, урожденная Хэтауэй?[1]

У Фрейда Гамлет не может убить дядю из-за эдипова комплекса, поскольку подсознательно идентифицирует себя с Клавдием, осуществившим тайную мечту каждого мальчика: убить отца и жениться на матери. Таким образом, Фрейд объясняет и промедление Гамлета (в финале тот убивает дядю лишь после смерти Гертруды), и его эмоциональную реакцию на повторный брак и сексуальность матери. Любопытно, что Фрейд изменил свой взгляд не на Эдипову интерпретацию, а на авторство пьесы. Он невероятно увлекся возникшей в начале XX века гипотезой, будто необразованный актер из Стратфорда не мог написать такие шедевры. И значит, величайший английский поэт — вовсе не англичанин. Природа психоанализа такова, что с его помощью можно объяснить не только Гамлета, но и Фрейда, то есть причины, по которым он не мог принять авторство Шекспира. Как написал Норман Холланд, Фрейд стремился развенчать Шекспира, поскольку воспринимал художника как "своего рода тотем, на который злился и которому в то же время подражал". В любом случае, окончательный вердикт Фрейда был таков:

...имя Уильям Шекспир, вероятно, псевдоним, за которым прячется неведомая ложь. Эдвард де Вер, граф Оксфордский, которого считают автором шекспировских творений, в детстве потерял обожаемого отца и полностью отрекся от матери, которая после смерти мужа очень скоро вступила в новый брак.

Ренегатство Фрейда поставило в неловкое положение его биографа, Эрнеста Джонса, который ранее развил короткие замечания Фрейда об эдиповом комплексе в "Гамлете" и превратил их в целую ста-

1. Джеймс Джойс. Улисс. Перевод В. Хинкиса и С. Хоружего.

тью, озаглавленную: "Психоаналитическое исследование Гамлета". Сопоставляя известные или предполагаемые события шекспировской жизни с темами пьесы, Джонс объявил Гамлета циклотимическим истериком и подытожил:

Главная тема "Гамлета" — подробный и тщательно завуалированный рассказ о любви мальчика к матери и проистекающих отсюда ревности и ненависти к отцу... Есть... причины полагать, что новая жизнь, которую Шекспир вложил в старый сюжет, явилась следствием вдохновения, почерпнутого им в самых темных глубинах собственного разума.

Рассуждения Джонса, изложенные языком психоанализа, касаются невроза, а не безумия. Как все психотерапевты до и после него, Джонс смотрел на мир Гамлета через свои собственные искажающие очки. Теодор Лидц, исследовавший семейную динамику шизофрении, делал упор на запутанных семейных отношениях, как кровных, так и возникающих вследствие брака Гертруды. Уильям Инглис Дунн Скотт, больше интересовавшийся психозами и типологией по Юнгу, анализировал Гамлета как больного, страдающего маниакально-депрессивным психозом и пребывающего в различных ментальных и эмоциональных состояниях ("морально ориентированный интровертный интуит"). Норманн Холланд, который пришел к психоанализу от литературы, пытался с помощью всего шекспировского канона прояснить различные грани личности Барда, утверждая, как и все, что "Гамлет" — исключительно личная пьеса.

Благодаря триумфу психоаналитической трактовки Гамлета мы возвращаемся если не к тому персонажу, которого создал Шекспир, то к фигуре, куда больше напоминающей Гамлета романтиков: Гёте, Шеллинга, Колриджа, Хэзлитта и Чарлза Лэма. Хотя психоаналитические прочтения очень по-разному принимались литературной критикой, по крайней мере, благодаря более гибким, более культурно укорененным концепциям они позволяют соединить мир искусства с миром психиатрии. Всякий, читавший "Открытие бессознательного" Генри Элленбергера[1], знаком с романтическими корнями динамической психиатрии. Так что для психоаналитиков, как некогда и для критиков эпохи романтизма, Гамлет вновь стал " Всечеловеком", с той лишь разницей, что современный "Всечеловек" — невротик с эдиповым комплексом, нуждающийся в помощи психотерапевта.

Однако в заключение мы должны предоставить последнее слово Шекспиру — и Гамлету. Обрадовался ли бы Шекспир возникновению психоанализа? Разумеется, мы не знаем ответа, но в "Гамлете" есть тема, позволяющая предположить следующее: подобно викторианцам, Шекспир считал, что о некоторых сторонах жизни предпочтительно молчать.

1. Генри Элленбергер (1905—1993) — канадский психиатр, историк медицины и, в частности, психиатрии, криминолог.

"Гамлет" — пьеса не только о безумии, реальном или мнимом, но и о навязчивом соглядатайстве. Розенкранцу и Гильденстерну поручают следить за Гамлетом, Полоний, Гертруда и Клавдий подсматривают за Гамлетом и Офелией, Полоний подслушивает разговор Гамлета и Гертруды, он же отправляет Рейнальдо разузнать, как ведет себя Лаэрт в Париже. По сути, Полоний руководит целой разветвленной шпионской сетью. К тому же, как отметил Эрик Эриксон, он своего рода домашний психиатр ("Я нашел источник умоисступленья принца").

Но что думал бы об этом сам Гамлет? Понравилось бы ему возлежать на кушетке психоаналитика? В сцене с актерами Гамлет пытается отвязаться от назойливых расспросов и выпытываний со стороны бывших друзей. Приносят флейту, и Гамлет просит Гильденстерна на ней сыграть.

Гамлет. Не сыграете ли вы на этой дудке?

Гильденстерн. Мой принц, я не умею.

Гамлет. Я вас прошу.

Гильденстерн. Поверьте мне, я не умею.

Гамлет. Я вас умоляю.

Гильденстерн. Я и держать ее не умею, мой принц.

Гамлет. Это так же легко, как лгать; управляйте этими отверстиями при помощи пальцев, дышите в нее ртом, и она заговорит красноречивейшей музыкой. Видите — вот это лады.

Гильденстерн. Но я не могу извлечь из них никакой гармонии; я не владею этим искусством.

Гамлет. Вот видите, что за негодную вещь вы из меня делаете? На мне вы готовы играть; вам кажется, что мои лады вы знаете; вы хотели бы исторгнуть сердце моей тайны; вы хотели бы испытать от самой низкой моей ноты до самой вершины моего звука; а вот в этом маленьком снаряде — много музыки, отличный голос; однако вы не можете сделать так, чтобы он заговорил. Черт возьми, или, по-вашему, на мне легче играть, чем на дудке? Назовите меня каким угодно инструментом — вы хоть и можете меня терзать, но играть на мне не можете.

Виталий Поплавский

Жанр шекспировского "Гамлета" в российских постановках второй половины XX века

Опыт театральных и кинематографических интерпретаций шекспировской пьесы о датском принце свидетельствует, что Гамлет может быть каким угодно: молодым или зрелым, стройным или полным, высоким или низкорослым, чисто выбритым или бородатым, с пышной шевелюрой или лысым, мрачным или жизнерадостным, взрывным или спокойным, со звонким тенором или низким басом — и так далее. (Напрашивается продолжение: может быть и женщиной, но такая вольность разрушает заданную автором объективную ситуацию.) Любую из перечисленных трактовок, как и множество других, не перечисленных, пьеса легко выдерживает. Но вместе с героем неизбежно меняется конфликт, а вслед за ним — и жанр произведения. Проследим эту закономерность на примере интерпретаций "Гамлета" в российском театре и кино второй половины XX века.

Одновременное появление в 1954 году двух постановок "Гамлета" на московской (Театр имени Вл. Маяковского, перевод М. Лозинского, режиссер Н. Охлопков) и ленинградской (Театр драмы имени А. С. Пушкина, перевод Б. Пастернака, режиссер Г. Козинцев) сценах было глубоко закономерно. XX съезд был еще впереди, но после смерти Сталина страна неизбежно вступила в пору обновления, и шекспировская трагедия, которую вождь народов в свое время посчитал неактуальной по причине слабости главного героя, из-за чего не состоялась премьера во МХАТе в середине 40-х, на новом витке общественного развития пришлась как никогда кстати. Пьеса о датском принце в контексте исторического момента выражала выстраданную народом потребность в освобождении от гнета репрессий. Образ Дании-тюрьмы не был абстрактным — скорее, наоборот, воспринимался слишком буквально. От режиссеров тут мало что зависело: пьеса говорила сама за себя, политический под-

© Виталий Поплавский, 2016

Виталий Романович Поплавский (р. 1964) — театральный критик, режиссер-педагог, доцент кафедры культуры и искусства Московского гуманитарного университета, переводчик Шекспира, автор и составитель книг, посвященных рецепции и переводам Шекспира.

текст проявлялся имплицитно. Зависело от них, кого назначить на главную роль.

Григорий Козинцев, интеллигент-гуманист до мозга костей, на роль Гамлета выбрал Бруно Фрейндлиха — тоже утонченного интеллигента, видимо, близкого режиссеру по духу. Николай Охлопков, выпускник кадетского корпуса, предложил Гамлета Евгению Самойлову, актеру из рабочей семьи, который во всех ролях, от Щорса в одноименном фильме до князя Шуйского в позднейшей постановке "Царя Федора Иоанновича" в Малом, был похож на своеобразного "выдвиженца" — то ли секретаря парторганизации, то ли обкомовского работника, глубоко порядочного, положительного, искреннего в своем желании привести вверенный ему участок земного шара к мировой гармонии. Экзальтированный герой Фрейндлиха приходил в ужас от сознания того, что попирается человеческое достоинство, и жертвовал жизнью, сохраняя верность своим идеалам и утверждая их непреложность. Более "земной", но не менее темпераментный герой Самойлова отказывался мириться с социальной несправедливостью как таковой и, кажется, ни на мгновенье не терял уверенности в том, что все можно изменить к лучшему, надо только найти верный способ, как вправить вывих травмированному времени.

В игре сорокапятилетнего Фрейндлиха ведущей интонацией была благородная скорбь мудреца. Самойлов, которому тогда было сорок два, убедительно передавал почти детское удивление взрослого человека неправильным мироустройством. У двух столь несхожих героев было нечто общее: каждый из них находился в конфликте с внешним миром, причем не с целым миром, а лишь с одной, не самой лучшей, его частью — но внутренний конфликт, душевный разлад им обоим был неведом. Им обоим приходилось жертвовать собой, но жертва не была напрасной, гуманистические идеалы торжествовали, социальная гармония ждала своего восстановления. Цена этого восстановления была непомерно высокой, потери невосполнимы, но впереди виделось светлое будущее. Шекспировская пьеса представала героической драмой. Это наглядно иллюстрировалось финалом ленинградского спектакля, где герой, "воскреснув" после смерти, обращался к зрительному залу с текстом 74-го сонета Шекспира в переводе С. Маршака (перевод Пастернака, заказанный поэту Козинцевым, очевидно, чем-то не устроил режиссера — возможно, версия Маршака показалась более оптимистичной).

Главной проблемой спектакля, поставленного в 1957 году в Театре имени Евг. Вахтангова Б. Захавой совместно с М. Астанговым, было даже не то обстоятельство, что Михаилу Астангову, исполнителю заглавной роли, было уже пятьдесят семь лет, а то, что в его актерском арсенале ведущей была "злодейская" составляющая, затмевавшая все другие краски. Причина этого коренилась не столько во внешних данных артиста (хотя и в них тоже),

сколько в природе его темперамента. Астангов, убедительно игравший Ричарда III, в роли Гамлета выглядел тем же персонажем, по недоразумению оказавшимся в иной, более гуманистической, эпохе и растерявшимся от непонимания, как ему тут применить свои таланты хитроумного и безжалостного интригана. Самыми сильными в исполнении актера были минуты упоенного предвкушения расправы с Клавдием — прежде всего, монолог о Гекубе. Что мешало этому преклонного возраста принцу медлить со своей местью, оставалось только догадываться — возможно, жизненный опыт, научивший семь раз отмерить, прежде чем отрезать, или понимание, что одним убийством мироустройство не исправишь. Осознанно или нет, Астангов играл мелодраму титанической личности, не знающей, на что потратить свою силу — причем силу явно разрушительную, а не созидательную. В этом анахроничном со всех точек зрения, оторванном от реальной действительности спектакле жизненным было именно это несоответствие эпохи масштабу личности героя, рожденного для каких-то других, уже ставших легендарными, эпох. Его было жалко, как жалко Кинг-Конга, вывезенного со своего острова и заброшенного в измельчавший мир современной цивилизации.

В композицию моноспектакля по "Гамлету", с которой, начиная с 1963 года, в течение двух десятилетий выступал актер ленинградского БДТ Владимир Рецептер, вошли только сцены с участием заглавного героя, а из оставшегося текста были последовательно ликвидированы любые, даже самые отдаленные и в переводе Пастернака звучавшие почти невинно, намеки на сексуальную сферу. В исполнении Рецептера принц датский был в первую очередь высокомерно брезглив. Это многое объясняло. В такой трактовке причиной неуверенности Гамлета оказывалось его интеллигентское чистоплюйство, принцу просто очень не хотелось марать руки, а отношения с Офелией в его системе ценностей занимали явно последнее место. В полном соответствии с традициями романтической мелодрамы, зрителю предлагалось посочувствовать герою, чья слабость так по-человечески трогательна и понятна.

В своем фильме 1964 года Г. Козинцев, в общем, сохранил концепцию театральной постановки, осуществленной десятилетием раньше. Но если Б. Фрейндлих играл в Гамлете интеллигента старой закалки, так сказать, "из бывших", то в трактовке И. Смоктуновского принц датский был человеком новейшего времени, порожденным эпохой середины XX века. Гамлет, сыгранный 38-летним актером, прошедшим войну, плен, полулегальное существование в местах, где обитали преимущественно ссыльные, вобрал в себя жизненный опыт и, казалось, с самого начала был лишен каких бы то ни было иллюзий. Единственный современник зрителя среди галереи театральных масок, созданных прекрасными актерами в абсолютно условной эстетике, Гамлет Смоктуновского

проживал на экране экзистенциальную драму нормального человека, оказавшегося среди сумасшедших и закономерно принимаемого за сумасшедшего. Зачем жить в мире, где намеренно и последовательно отринуты все понятия о нравственности, — так расшифровывался в фильме смысл вопроса "Быть или не быть". Самый интеллектуальный актер советского театра и кино превратил шекспировскую трагедию в интеллектуальную драму.

Владимир Высоцкий играл Гамлета в Театре на Таганке в постановке Юрия Любимова с 1971-го по 1980 год — в возрасте от тридцати трех до сорока двух лет. В этой роли, как, впрочем, и в других своих ролях, он более всего был похож на отставного офицера, возможно, побывавшего в горячих точках, а теперь оказавшегося не у дел и не сумевшего вписаться в нормальную мирную жизнь, которая, с его точки зрения, только притворялась мирной и нормальной. Такой Гамлет не мог принять тотального лицемерия, окружавшего его со всех сторон. У него в голове не укладывалось, "что можно улыбаться, улыбаться и быть мерзавцем" — эта фраза из пастернаковского перевода в устах Высоцкого передавала неподдельную потрясенность. Для принца главным жизненным законом было непреложное следование кодексу чести. Ему приходилось мучительно искать не самый прямой путь к восстановлению справедливости, поскольку прямой путь уравнивал его с Клавдием. Гамлет Высоцкого, не страдавший ни слабостью, ни нерешительностью, ни неуверенностью в правоте своего дела, был мучим комплексом порядочности и от окружающих требовал того же. Но все они были несоизмеримо слабее его и, даже если хотели, не могли соответствовать его требованиям. Честь, честность и порядочность не были востребованы в мире, окружавшем героя. Вновь возникала романтическая мелодрама одиночества сильной, цельной личности среди толпы ничтожеств.

С мелодраматизмом полемизировали две постановки "Гамлета" конца 70-х, одна из которых была сочтена неудавшейся (Театр им. Ленинского комсомола, 1977, режиссер А. Тарковский), а вторая осталась неосуществленной (Центральное телевидение, 1980, режиссер А. Эфрос). Оба актера, выбранные режиссерами на главную роль — сорокадвухлетний А. Солоницын у Тарковского и тридцативосьмилетний А. Калягин у Эфроса, — никак не ассоциировались с образом романтического принца. Оба режиссера сознательно лишали Гамлета исключительности, стараясь представить его обычным среднестатистическим персонажем. Шекспировский сюжет становился полем для эксперимента: что будет делать такой, ничем не примечательный, совсем не героический герой, если на него ни с того ни с сего возложат задачу восстановить нарушенный миропорядок? Какие способы решения возникшей проблемы будет изыскивать? Так трагедия вновь превращалась в драму, на сей раз почти производственную.

Отечественные постановки "Гамлета" советского периода обнаруживают четкую закономерность. Зерном конфликта во всех без исключения случаях является противостояние героя и социума, по разным причинам неизменно враждебного герою. В этом противостоянии субъективная правота всегда оказывается на стороне героя. Такой конфликт является принципиально не трагедийным, поскольку в нем нет заведомой неразрешимости. Трагический конфликт объективно требует принесения жертвы ради восстановления нормы. Здесь же ни явной необходимости в жертве, ни очевидного способа восстановления нормы нет.

Неправильно устроенный социум — это еще не все мироздание, а лишь часть его. Другими словами, если Дания — тюрьма, то это не значит, что весь мир — тюрьма. Несправедливое общество можно исправить, и рано или поздно оно будет исправлено, это лишь вопрос времени — такой вывод следует из гуманистической философии, современником которой был Шекспир, и из идеологии, которой была пропитана вся советская культура вне зависимости от того, кто и как к этой идеологии относился. А вот как жить, когда время вывихнуло сустав, — это серьезная проблема для героя, родившегося не в самый удачный исторический момент, понимающего это и не желающего жить по законам вывихнутого — или, если угодно, свихнувшегося — века.

Жанр зависит от того, каков этот герой, находящийся в разладе со временем. Если он страдает только из-за того, что время "неправильное", и, как может, противостоит несправедливости — тогда он герой драмы, как ибсеновский "враг народа" доктор Штокман (он же Стокман), и его не жалко, поскольку он знает, на что идет, и его выбор осознан и ответствен. Но, возможно, причина его проблем вдобавок к этому коренится в нем самом, то есть он — по своей слабости или, наоборот, излишней мощи — почему-либо не подходит на роль героя драмы, оказываясь либо мельче, либо крупнее ее. Тогда его жалко, и из драматического героя он закономерно становится мелодраматическим.

Драматический герой — нормальный, адекватный человек, который сам не лезет на рожон и лишь под напором внешних обстоятельств оказывается втянут в конфликт. Мелодраматическим герой становится в двух случаях. Он может не вписываться в обыденную жизнь и совершенно не принимать действительность в силу незаурядности своей натуры — ему для этого не нужны ни персонифицированные злодеи, ни наличие мирового зла. А может, наоборот, прятаться от реальной жизни из-за своей инфантильной незащищенности, будучи неспособным к социализации вне зависимости от того, как устроено отторгающее его, как ему кажется, общество. Шекспировская пьеса о датском принце узнаваемо обрисовывает все эти три варианта.

Томас Венцлова

Скажите Фортинбрасу

Стихотворение

Перевод с литовского Георгия Ефремова

Они отвергли время, речь, поступок,
Незваного наследия избегли,
Неволю половицами прикрыли,
Пренебрегли последним актом действа,
И Дании теперь на свете нет.

Пусть почивают. Им кипенье моря
И соляные камни кровь питают.
От Коннахта берут начало вьюги,
Испарина лесов, садов смятенье,
И Дании теперь на свете нет.

Их отвергает и лелеет вечность,
А лето бередит песок прибрежья,
Узорчатую тьму, упорство камня,
Молчанье поля и проклятье ивы —
И Дании теперь на свете нет.

1959

© Георгий Ефремов. Перевод, 2016

Томас Венцлова (р. 1937) — поэт, переводчик, литературовед, эссеист, правозащитник. Один из основателей Литовской Хельсинской группы. В 1977-м эмигрировал, был лишен советского гражданства. Живет в США, профессор Йельского университета. Лауреат многих литовских и международных премий. В “ИЛ” опубликованы его стихи и интервью (2015, № 3), а также ряд статей и резензий.

Клайв Стейплз Льюис

Стихосложение в период Золотого века

Из книги *Английская литература XVII века, за исключением драмы*

Перевод Антона Нестерова

ДАЖЕ если Шекспир не написал бы ни одной поэмы, ни одного стихотворения, кроме "Обесчещенной Лукреции", одной этой вещи было бы достаточно, чтобы мы почитали его не только драматургом, но и большим поэтом. Но все достоинства "Лукреции" — ничто в сравнении с сонетами. В них воплотилась сама сущность Золотого века; они — высшее, чистейшее достижение самого способа письма, присущего той эпохе. Нам неизвестно, когда именно были написаны сонеты. Все, что мы знаем: они были изданы в 1609 году "Дж. Элдом[1] для Т. Т.", под одной обложкой с "Жалобой влюбленной". "Жалоба..." — вещь мертворожденная: chanson d'aventure, написанная королевской строфой[2], типографский набор содержит множество ошибок, поэтическая отделка текста весьма небрежна, а ряд языковых форм, использованных в поэме, у Шекспира нигде больше не встречается. Что до сонетов, то, по крайней мере, два из них (138-й — "Когда клянешься мне, что вся ты сплошь..."[3]) и 144-й — "На радость и печаль, по воле рока...") были написаны не позже 1599-го, ибо вошли в собранную стараниями Уильяма Джаггарда антологию "Страстный пилигрим", датированную этим годом. А еще годом раньше, в 1598-м,

© C. S. Lewis, 1944
© Антон Нестеров. Перевод, 2016

1. Джордж Элд — печатник, сотрудничавший с книгоиздателем Томасом Торпом. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

2. Chanson d'aventure — жанр эпической поэмы; королевская строфа — семь строк ямбического пентаметра с рифмовкой ABABBCC. Впервые королевская строфа появляется у Джеффри Чосера, ею написаны его "Парламент птиц" и "Троил и Крессида". Такую строфу использовал в "Книге короля" (начало XV в.) Иаков I Шотландский (1394—1437). Отсюда ее название.

3. Все примеры из сонетов Шекспира в тексте даны в переводах С. Маршака в силу того, что они известней и доступней читателю.

Фрэнсис Мерес упоминает о "сладостных сонетах" Шекспира[1], но нам остается только гадать, имеют ли те сонеты отношение к сонетам, которые знаем мы. Что ж, если датировки, основанные на внешних свидетельствах, не оправдывают наших надежд, тогда, возможно, стоит довериться сведениям, которые можно извлечь из самих сонетов? Но и здесь мы остаемся, по сути, ни с чем: если тот или иной сонет и можно привязать к конкретному событию или году (так, я полагаю, 107-й сонет ("Ни собственный мой страх, ни вещий взор..."), скорей, связан со смертью королевы или ее болезнью, чем с разгромом Великой Армады[2]), на этом основании мы не можем датировать цикл как целое. Многие сонеты — например 66, 71, 97 и 104-й — подходят любому влюбленному любой эпохи и, судя по их содержанию, могут на целые годы отстоять от других в том же сборнике. О чем-то — и весьма наглядно — свидетельствует сама стилистика сонетов, вот только разные читатели склонны по-разному эти свидетельства истолковывать. На мой взгляд, стилистика говорит нам больше о *нижней* (terminus post quem), чем о *верхней границе датировки* (terminus ante quem)[3]: я с трудом могу представить поэта, пришедшего к стилистике, присущей лучшим из сонетов (что, собственно, подразумевает стилистику почти всего их корпуса), а дальше двигающегося к "Венере и Адонису", но легко воображаю себе поэта, который, овладев драматической техникой своих зрелых вещей, продолжает сочинять сонеты, которые мы сегодня знаем. Ибо в любую эпоху — и особенно в ту, когда довелось жить Шекспиру, — форма влияет на содержание. И если, сочиняя "Короля Лира", Шекспир выкраивал время, чтобы написать сонет, этот сонет может отличаться от "Лира" стилистически. Мы даже не можем с уверенностью сказать, писал ли Шекспир сонеты, когда сочинение таковых вошло в моду, или же нет: некоторые высказывания в 32, 76 и 82-м сонетах можно при желании истол-

1. Фрэнсис Мерес — автор вышедшей в 1598 г. книги "Сокровищница ума" (Palladis Tamia: Wit's Treasury). В ней автор приводит список пьес Шекспира, дает их характеристику и отзывается о его поэзии. В частности, Мерес пишет: "Подобно тому как считалось, что душа Эвфорба жила в Пифагоре, так и сладостная, остроумная душа Овидия, несомненно, поселилась в сладкозвучном и медоточивом Шекспире, о чем свидетельствуют его 'Венера и Адонис', его 'Лукреция', сладостные сонеты, столь известные среди его близких друзей..."
2. Имеется в виду второй катрен 107-го сонета:

> Свое затменье смертная луна
> Пережила назло пророкам лживым.
> Надежда вновь на трон возведена,
> И долгий мир сулит расцвет оливам.

3. (Не ранее чем)... (и не позднее чем) (*лат.*).

ковать (а можно этого и не делать) как признание автора в том, что избранная форма уже вышла из моды. Я не утверждаю, что сонеты написаны позже, чем это обычно считается, единственное, что я утверждаю – определенного рода агностицизм по отношению к этим текстам. Мы не знаем, когда они были написаны, и написаны ли они разом или "в несколько подходов", разделенных между собой некими промежутками времени.

Созданный Шекспиром цикл отличается – и по своему характеру, и по присущему ему совершенству – от циклов других елизаветинцев. И эта особенность шекспировских сонетов приводит к тому, что все прочие мы видим в неверном, искаженном свете. Ибо, как бы то ни было, перед нами цикл, за которым стоит некая история, и история настолько неординарная, что нам очень трудно воспринимать ее как выдуманную. Это история человека, разрывающегося между страстной привязанностью к мужчине и неодолимой страстью к женщине – женщине, которой он не доверяет и которую едва ли не презирает. И как ни читай сонеты, этот "сюжет", эта "ситуация" явственно в них присутствует. Только вот отслеживание данной "сюжетной канвы" вряд ли доставит нам удовольствие, которое доставляет сюжет хорошего романа или хорошей автобиографии. Чтение сонетов под таким углом зрения лишь порождает множество проблем. И я не имею в виду проблемы, которые (воистину, по праву) привлекают тех, кто изучает жизнь Шекспира. Но тому, кто пишет историю литературы, – ему-то до этого какое дело? Что ему до того, кто был прообразом светлокудрого юноши и "женщины, в чьих взорах мрак ночной"[1] – для него знание такого рода ничего не значит. Трудность, которая подстерегает нас, когда мы начинаем читать шекспировские сонеты как роман, заключается в том, что остается совершенно неопределенным характер любви к юноше, о которой рассказывает поэт. То, как говорится об этой привязанности, слишком близко к языку любви, а не к описанию привычной нам мужской дружбы; да, в "Аркадии" Сидни можно встретить весьма возвышенные славословия дружбе, но в английской литературе XVI века я не могу привести ни одной параллели тому, как это подано у Шекспира. С другой стороны, это не похоже и на откровенно гомосексуальную поэзию. Шекспир не признавал половинчатости, как и его эпоха. И если бы он хотел воспеть в стихах однополую любовь, полагаю, у читателей не оставалось бы никаких сомнений, с чем именно они имеют

1. Отсылка к 144-му сонету.

дело; из стихотворения в стихотворение мы сталкивались бы с очаровательным мальчиком, окруженным сонмом недвусмысленных мифологических коннотаций. А настойчивые призывы к юноше жениться и обзавестись детьми выглядят, если смотреть на них из перспективы однополой страсти, как-то уж совсем неуместно (или мне только так кажется, и разбираться тут психологам?). Собственно, призывы эти не очень уместны и с точки зрения дружбы в ее нормальных проявлениях. Весьма трудно представить реальную ситуацию, в которой бы подобное выглядело естественно. Кому какое дело, женат мужчина или нет? Это может волновать разве что его отца или будущего тестя, озабоченных продолжением рода. Как мы видим, эмоции, выраженные в сонетах, никак не хотят укладываться в наши представления. Но, странным образом, все это совершенно не мешает нам получать от сонетов удовольствие. И причин тому несколько.

Во-первых, многие из сонетов, в том числе те, что считаются лучшими, весьма слабо связаны со сквозной темой цикла как такового. Сонет 146-й ("Моя душа, ядро земли греховной...") как бы совсем вываливается из этих рамок — в нем говорится о конфликте вечного и преходящего, о чем уместно слышать из уст благочестивого христианина, а не влюбленного. Сонет 30-й ("Когда на суд безмолвных, тайных дум..."), 66-й ("Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж..."), 73-й ("То время года видишь ты во мне...") — по сути, размышления об утратах, taedium vitae[1], старости, и лишь заключительные двустишия связывают их с основной любовной темой. "Связка" эта работает двояко. С одной стороны, благодаря ей эмоция, выраженная дюжиной предыдущих строк, становится богаче и пронзительней — но происходит это лишь после того, как эмоции дано было достигнуть своей полноты; так, задним числом в любовный регистр переводятся чувства, которые могли бы работать (и работали, покуда мы не добрались до финального двустишия) сами на себя. С другой стороны, в этом присутствует своего рода наслаждение формой или структурой: мы видим, как сонет, будто идущее галсом судно, капитан которого решил переложить парус, совершает неожиданный поворот и устремляется к цели, словно приглашая в конце читателя: vos plaudite[2]. А там, где любовная тема пронизывает едва ли не весь текст сонета, она столь всеобща и столь применима к ситуации каждого, кто влюблен,

1. Отвращение к жизни (*лат.*).
2. Рукоплещите (*лат.*).

словно перед нами какой-нибудь из сонетов Сэмюэла Дэниэла (1562–1619) или Томаса Лоджа (ок. 1558–1625). Таковы 25-й сонет ("Кто под звездой счастливою рожден...") или 29-й ("Когда в раздоре с миром и судьбой...") – это те стихи, в которые всякий может легко проникнуть, которые легко примерить на себя. И сколь же мало тех, сколь же им повезло, кто не станет примерять на себя сонеты 33-й ("Я наблюдал, как солнечный восход...") и 34-й ("Блистательный мне был обещан день...").

Таково впечатление от многих сонетов, если читать их по отдельности. Но если мы прочтем разом весь цикл (а порой это следует делать), впечатление будет иным. За сквозным развертыванием сюжета, каким бы странным и своеобразным этот сюжет ни был, проступает не только нечто, выходящее за рамки общего и присущего всем – вроде любви, которая обрела свое выражение в том или ином сонете, а нечто, по большому счету, претендующее на универсальность, связанное с самим строением мира. Главный контраст сонетов – контраст двух видов любви: той, что приносит покой, и той, что толкает к отчаянью. Любовь-отчаянье требует во имя себя все, любовь-покой ничего не просит и, судя по всему, ничего не получает. Так весь цикл становится своего рода расширенной версией блейковского стихотворения "Глина и камень"[1]. И что бы ни послужило началом для этих стихов – отклонение от нормы, благопристойная традиционность или даже (кто ведает?) фантазия, Шекспир славит "Ком Глины" – как никто не славил таковой до или после него – в конечном счете, говоря просто о любви, квинтэссенции любви, какой бы она ни была: эротической, родительской, сыновней, дружеской, вассальной. Так из крайности открывается путь к высшей универсальности. Любовь в итоге оказывается просто любовью, той, которая вечна: мы отбрасываем за ненужностью ограниченность

1. "Любовь утех себе не ждет –
Ей ничего самой не надо:
Она другим отраду шлет
И строит Рай в безверье Ада".

Так пел Ком Глины на тропе,
Растоптан стадом проходящим.
Но Камушек из ручейка
Стишком откликнулся дразнящим:

"Любовь своей отрады ждет,
Других в неволю забирая:
Ей в радость, усугубив гнет,
Ад строить в поруганье Рая".

Из "Песен опыта". Перевод С. Сухарева.

наших суждений и перестаем спрашивать: что такое эта любовь? Неважно, каким в жизни был Шекспир-человек: величайшие из его сонетов — это голос оттуда, где любовь отбрасывает все притязания и перерастает в милосердие, после этого совершенно неважно, откуда эта любовь берет свое начало. Лучшие из сонетов Шекспира открывают новый мир любовной поэзии; столь же новый, как в свое время были новы миры Данте и Петрарки. У них тоже выражено смирение — но смирение Эроса, устремленного к обладанию: на коленях, но — с просьбой. Петрарка и Данте, как и величайший из унаследовавших им — Ковентри Патмор[1], — все они воспевали любовь, исполненную долга и смирения, но вряд ли подобную любовь можно назвать отдающей себя. Они могли бы написать — и может, им это далось бы с невероятной легкостью — "Для верных слуг нет ничего другого, / Как ожидать у двери госпожу..." (57-й сонет), но вряд ли у них получилось бы сказать: "права я лишен / Тебя при всех открыто узнавать..." (36-й сонет), или "Когда умру, недолго плачь..." (71-й сонет[2]), или "Ты нищего лишил его сумы. / Но я простил пленительного вора..." (40-й сонет). Это самоотвержение, абсолютная готовность остаться ни с чем в Сонетах нигде не отдает фальшью. Это стремление на грани страсти (скорее родительской, чем — любовной) найти оправдание для того, кого любишь, этот — с открытыми глазами — лишенный и тени горечи отказ, этот перенос своего "я" на "я" другого, не требующий ничего взамен, — все это не имеет прецедентов в светской литературе. В определенном смысле слова, Шекспир не столько наш лучший, сколько — наш единственный поэт, писавший о любви. <...>

Для большинства сонетов характерно чистосердечное и невинное доверие к простым словам, призванным пробуждать эмоциональное переживание и чувственное воображение. Так, в 12-м сонете ("Когда часы мне говорят, что свет...") упоминаются[3] *фиалки, седина, листва, стада, снопы, борода;* в 18-м ("Сравню ли с летним днем твои черты?") — *день, буря, цветы, лето, тень;* в 21-м ("Не соревнуюсь я с творцами од...") — *небосвод,*

1. Ковентри Керси Дайтон Патмор (1823–1896) — викторианский поэт и критик.
2. Перевод А. Финкеля.
3. При переводе мы были вынуждены несколько сократить список слов, приводимых автором, оставив в нем только те, которые сохранены в переводах С. Маршака. Одна из проблем, связанных с русскими переводами сонетов, заключается в том, что в них прослеживается тенденция заменять простую, вещественную лексику Шекспира на более отвлеченную и абстрактную — так, например, в переводе 12-го сонета у Маршака упомянутые Шекспиром "день" и "ночь" превращаются в "свет" и "тьму" и т. д.

солнце, месяц, земля, море, драгоценности, мать; в 30-м ("Когда на суд безмолвных, тайных дум...") — *былое, утраты, могила*; в 68-м ("Его лицо — одно из отражений...") — *лицо, цветок, кладбищенская ограда, прядь, весна, зелень, Природа.* Эта особенность стиля Золотого века станет явственнее, если мы сравним этот список с ключевыми словами в первой строфе "Исповеди" Джорджа Герберта: *гость, скорбь, сердце, шкаф, отделение, дело, ящик, шкатулка.*

С точки зрения риторической структуры[1], сонеты часто выстроены как тема и вариации. При этом вариации чаще предшествуют теме и обычно сопровождаются аппликацией[2], связывающей тему того или иного сонета со "сквозной" темой той части цикла, которой он принадлежит. Есть и исключения. Так, в 144-м сонете ("На радость и печаль, по воле рока...") перед нами, по сути, — развертывающаяся риторическая прогрессия, когда каждая следующая строка поворачивает изначальную посылку новой гранью. В начале 129-го сонета ("Издержки духа и стыда растрата...") можно было бы ожидать подобного же хода, но прогрессия останавливается на 5 строчке: "Утолено, — влечет оно презренье...". Следующие же семь строк являются вариациями 5-й строки. А представить наиболее типичную для Шекспира структуру проще всего, открыв 66-й сонет ("Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж..."). Тема представлена в первой строке, в заключительном двустишии — аппликация: между ними — одиннадцать примеров того, что делает жизнь невыносимой. То, что все эти вариации однотипны и просто перечисляются одна за другой, весьма необычно, и этот прием использован, вне всякого сомнения, для того, чтобы добиться заданного эффекта — накопления горечи и усталости у читателя. Но чаще вариации синтаксически не во всем подобны друг другу, а если и имеют сходное начало, то развертываются достаточно долго и в этом развертывании различны. Так, 12-й сонет ("Когда часы мне говорят, что свет...") построен по схеме вариации-тема-аппликация. Тема ("И тебе суждено умереть") занимает четыре строки, начинаясь словами "Я думаю о красоте твоей"

1. Здесь следует оговорить, что практически, никому из русских переводчиков не удалось в полной мере выдержать риторическую структуру разбираемых здесь сонетов таким образом, чтобы она от и до соответствовала оригиналу. Что-то пришлось компенсировать в переводах иными средствами — и потому следить за развитием льюисовской мысли лучше, положив перед собой английский текст.
2. Риторический термин — в той системе, которой пользуется Льюис, означает представление аргумента, заявленного в теме в трансформированном виде, порой — на грани его опровержения.

["О том, что ей придется отцвести, / Как всем цветам лесов, лугов, полей, / Где новое готовится расти"], а аппликация дана в заключительном двустишии ["Но если смерти серп неумолим, / Оставь потомков, чтобы спорить с ним!"]. Предшествующая же им вариация выстроена по весьма изящной, с точки зрения нумерологии, схеме: 1, 1, 1, 1, 2, 2; по строке отдано "часам", "ночной тьме", "фиалкам" и "локону", по две — "листве" и "снопам" ["Когда часы мне говорят, что свет / Потонет скоро в грозной тьме ночной, / Когда фиалки вянет нежный цвет / И темный локон блещет сединой, / Когда листва несется вдоль дорог, / В полдневный зной хранившая стада, / И нам кивает с погребальных дрог / Седых снопов густая борода..."]. Это работает таким образом, что едва читатель начинает уставать от однообразия однострочных exempla (*примеров*), его ждет облегчение: стих обретает некоторый разбег и свободу развертывания. В 33-м сонете ("Я наблюдал, как солнечный восход...") у нас лишь одна вариация в форме развернутого сравнения, занимающая восемь первых строк. Но это сравнение имеет сложную внутреннюю структуру: одна строка провозглашает наступление утра, три следующие, каждая по-своему, говорят об аспектах присущей этому утру красоты, а четвертая — о том, что случится следом. Сонет 18-й ["Сравню ли с летним днем твои черты?"] выделан особо тщательно. Тема, весьма типично для шекспировских сонетов, начинается в 9-й строке ("А у тебя не убывает день..."), занимает четыре строки, а аппликация дана в последнем двустишии. Первая строка предлагает сравнение ["Сравню ли с летним днем твои черты?"]. Вторая строка его уточняет ["Но ты милей, умеренней и краше"]. Потом следует два однострочных exempla, иллюстрирующих предшествующее уточнение ["Ломает буря майские цветы, / И так недолговечно лето наше!"]; затем — двустрочный exemplum про солнце ["То нам слепит глаза небесный глаз, / То светлый лик скрывает непогода"]; а еще две строки, от которых мы тоже ожидали exemplum, содержат вместо него генерализирующее высказывание ["Ласкает, нежит и терзает нас / Своей случайной прихотью природа"]. Важно, что последние два отрезка вариации, по две строки каждый, равны по длине — но совершенно различны по функции. <...> Боюсь, кому-то весь этот анализ покажется ничего особо не прибавляющим к пониманию Шекспира — но я вовсе не имел в виду, что нельзя получать от Сонетов наслаждение без подсчетов и прочего в этом роде: можно наслаждаться мелодией, не зная нотной грамоты. И все же, если мы хотим выйти за пределы разговоров о "магии" Шекспира (при этом почему-то забывают сущую мелочь: магия

была в высшей степени формальным искусством), что-то вроде предложенных мной операций неизбежно. Они служат хотя бы тому, чтобы напомнить нам, насколько Сонеты совершенны и чем именно их совершенство отличается от совершенства других поэтических творений. В них почти не явлены — они даже не пытаются нас в этом убедить — размышления о страсти, растущие и изменяющиеся под воздействием обстоятельств; в этом смысле сонеты совершенно лишены драматизма. Уже в начале видно, к какому заключению движется тот или иной из них, тема уже задана. Перед нами не единая мысль в ее развитии, а то, что музыканты называют "аранжировкой", то, что можно назвать узором или менуэтом мыслей и образов. В красоте этих узоров лежит нечто от математики — как, собственно, во всякой формальной красоте, и там и там в основе принцип *сходного в различном* — idem in alio[1]. И конечно, они производят впечатление и на тех, кто не осознает, что́ стоит за этим впечатлением. Отчасти этим объясняется и неизъяснимое удовольствие, которое мы испытываем, читая сонеты, — притом что само их содержание, по большей части, проникнуто болью, им присущи и внутренняя безмятежность и спокойствие. Шекспир всегда чуть отстраняется от эмоций, которые описывает. Эмоции он оставляет рожденным его фантазией персонажам, Лирам и Отелло, — пусть изливают на окружающих свой кровоточащий опыт, обжигая им всех и вся. Сам он себе такого не позволяет. Он поет (всегда поет, а не говорит) о позоре и распаде, о расщепленной, мечущейся воле — но делает это так, словно парит над схваткой, двигаясь и все же пребывая в покое: истинный поэт-олимпиец, поэт Золотого века.

1. Сходное в различном (*лат.*).

В глубь стихотворения – William Shakespeare. SONNET 27

Составление и вступительная статья Антона Нестерова

Ускользающий Протей: о переводах 27-го сонета Шекспира

27-й сонет Шекспира — не из тех, что у всех на слуху, но постоянно цитируется и каждым помнится наизусть. Хотя вышло так, что в русской литературе он сыграл весьма своеобразную роль: из маршаковского его перевода выросли "Пилигримы" Бродского. И, может быть, Бродский не включал "Пилигримов" в составленные им самим сборники, слишком хорошо отдавая себе отчет в том, что все это стихотворение — по сути, "развертка" шекспировского эпиграфа: "Мои мечты и чувства в сотый раз / Идут к тебе дорогой пилигримов". Собственно, "Пилигримы" и выстроены, как иной из сонетов: на нагнетании повторов — и даже последний катрен этого стихотворения внутренне отделен от основного текста, подобно заключительному двустишию у Шекспира. Достаточно сравнить "Пилигримов" и, например, 66-й сонет Шекспира, чтобы увидеть, как Бродский строит свое стихотворение по "сонетному лекалу", но "разгоняет" его, увеличивая длину текста до 32 строк. У Шекспира:

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,
И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой...

У Бродского:

Мимо ристалищ, капищ,
мимо храмов и баров,
мимо шикарных кладбищ,
мимо больших базаров,
мира и горя мимо,
мимо Мекки и Рима,
синим солнцем палимы,
идут по земле пилигримы.

© Антон Нестеров. Составление и вступительная статья, 2016

Бродский "выхватил" из шекспировского текста то самое неутоленное стремление паломника, которое, по сути, составляет сердцевину сонета. Но в "Пилигримах" своеобразно преломилось и присутствующее у Шекспира противопоставление внешней ночной тьмы и внутреннего зрения, способного видеть вопреки ей: "Увечны они, горбаты, / голодны, полуодеты, / глаза их полны заката, / сердца их полны рассвета..." Так, параллельное чтение двух текстов, Шекспира и Бродского, порождает нечто вроде эффекта интерференции, когда "волны" двух поэтов накладываются друг на друга, увеличивая за счет этого результирующую амплитуду.

И через это мы вдруг видим, что "неброский" 27 сонет — гораздо больше и интересней того, что мы склонны были различить в нем при беглом чтении. Заметим, уже первая строка сонета оказывается шкатулкой с двойным дном: в выражении "weary with toil" мерцает несколько смыслов. Дело в том, что "toil" может означать и "труды", "тяжелую работу", и "тенета", "ловушку", "силки"[1].

Тем самым первая строка 27-го сонета — не только об усталости от дневных трудов, но еще и о тщетности попыток вырваться из тенет любви, слишком близкой к отчаянью. Мотив этот достаточно глубоко проникает весь сонет. А мотив слепоты, тьмы и света несет в себе библейские ассоциации — они укоренены в истории об исцелении слепого, как она рассказана в Евангелии от Иоанна[2].Тьма разверзается для слепого благодаря Божественному вмешательству. У Шекспира ночная тьма расступается, так как мысленному взору предстает тень возлюбленной. Эта тень уподобляется драгоценности — "jewel", сияющей из ночного мрака. Заметим, что в те времена именем Jewel порой называли Гемму — центральную, самую яркую звезду Северной Короны. Так как "подкова" этого созвездия хорошо различима на ночном небосводе, на Гемму, находящуюся не очень далеко от Полярной звезды, часто ориентировались путники, если Полярной по каким-либо причинам не было видно. Так, светлая тень возлюбленной превращается в путеводную звезду, помогающую ориентироваться во враждебном мраке, полном опасностей, а сам образ паломнического странствия оказывается не проходной метафорой, но — сердцевиной этого сонета, притом что текст балансирует на тонкой грани едва ли не буквального обожествления возлюбленной. Так, проговоренная в начале сонета попыт-

1. Последнее значение употребляется реже, но мы встречаем его в "Гамлете", когда принц говорит "Why do you go about to recover the wind of me, as if you would drive me into a toil?" (акт III, сц. 2). В переводе М. Лозинского это передано как "Да, сударь мой, но 'пока трава растет...' — пословица слегка заплесневелая. [Возвращаются музыканты с флейтами.] А, флейты! Дайте-ка мне одну. — Отойдите в сторону. — Почему вы все стараетесь гнать меня по ветру, словно хотите загнать меня в сеть?". У Пастернака это переведено: "Что это вы все вьетесь вокруг, точно хотите загнать меня в какие-то сети?"
2. "И, проходя, увидел человека, слепого от рождения..." (Ин. 9:1–5).

ка выйти за пределы любви, вырваться из любовной зависимости оборачивается глубочайшим приятием этой любви.

Существующие русские переводы в разной степени передают эти нюансы шекспировского смысла. Но само сравнение переводов заставляет задуматься о том, что же такое "русский Шекспир".

Во времена Бенедиктова нормы поэтического перевода сильно отличались от современных. И на фоне многих "поэтических переложений" тех времен Бенедиктов бережно работает с оригиналом. Но держит в сознании, что Шекспир достаточно экспрессивен, — и пробует эту экспрессию передать. А что, во времена, на которые пришлась его поэтическая слава (на самом деле, Шекспира он переводил позже, уже на излете жизни), было "идеальным экспрессивным русским"? Язык Гоголя. И вот Бенедиктов переводит:

> С дороги — бух в постель, а сон все мимо, мимо.
> Усталый телом, я и рад бы отдохнуть...

"Звук" вполне узнаваемый — бенедиктовский, как, например, в стихотворении "К моей Музе", открывавшем сборник 1860 года:

> Благодарю тебя: меня ты отрывала
> От пошлости земной, и, отряхая прах,
> С тобой моя душа все в мире забывала
> И сладко мучилась в таинственных трудах.

Но вот откуда здесь этот "бух"? Да из гоголевских "Мертвых душ": "Ведь известно, зачем берешь взятку и покривишь душой: для того чтобы жене достать на шаль или на разные роброны, провал их возьми, как их называют. А из чего? Чтобы не сказала какая-нибудь подстёга Сидоровна, что на почтмейстерше лучше было платье, да из-за нее бух тысячу рублей..."

Интересно, что для Бенедиктова оказывается неприемлема форма рифмовки шекспировского сонета, и он "облагораживает" ее, приближая к "правильному" итальянскому сонету: вместо трех катренов с независимой перекрестной рифмой и заключительного двустишия Бенедиктов делает рифмовку ABAB ABBA CCDEED (в итальянском сонете было бы: ABAB ABAB CDCDCD).

Платон Кусков (1834—1909) служил в министерстве внутренних дел, в отставку вышел в чине генерала, а на досуге переводил из Шекспира: в 1870 году в журнале "Заря" напечатал своего "Отелло", несколькими месяцами позже — фрагменты "Ромео и Юлии". Его переводы сонетов (перевел он их около полутора десятков), с точки зрения поэтического языка, где-то на полпути от Надсона к Брюсову. При этом некоторые образы у него очень удачны и неожиданны: "сердца призрачное зренье"...

Набоковский перевод интересен своего рода блистательной "режиссурой текста": Шекспир в оригинале стремится к особой, разыгрываемой перед читателем изобразительности: образы, опирающиеся на ключевые

слова существительные, работают в сонетах, как актеры в хорошо "расставленных" мизансценах — и Набоков максимально старается это передать. Набоков достигает этого идеальным балансом ключевых существительных и глаголов в активной форме. Это очень заметно, если сравнить его перевод с бенедиктовским. У Бенедиктова совершенно деперсонализировано начало: "бух в постель", потом — "сон мимо", далее не действие, а состояние: "я рад бы отдохнуть", следом — "мысль не хочет спать"... У Набокова же: "спешу... к постели", "труды отлетели", "пускается ум в путь": "слова-актеры" четко выполняют "указания режиссера".

В этой динамике маршаковский перевод явно проигрывает набоковскому — и, чтобы "подхлестнуть текст", С. Маршак прибегает к повтору, нагнетающему экспрессию:

...Но только лягу, вновь пускаюсь в путь —
В своих мечтах — к одной и той же цели.
Мои мечты и чувства в сотый раз
Идут к тебе дорогой пилигрима...

Получив это несколько насильственное ускорение, стих уже жестко развертывается по заданной в этой точке колее...

Перевод Сергея Степанова отмечен стремлением к архаизации: "избыть заботу", "вкусить сна", "зренью неподвластным", "взирает око". Проблема заключается в том, что архаичность эта не выдержана: вдруг в текст вплетается — забредшая откуда Бог весть, чуть ли не из Бартра с Фуко — "работа тела" или бодро-комсомольское "мысли по ночам... не дают покоя нам", так что целое просто-напросто рассыпается.

Перевод Ирины Ковалевой намеренно лишен какого-то бы ни было форсирования голоса: главное в нем — подчеркнутое сохранение структуры мысли, когда она прибывает медленно и ровно, как прилив.

Напротив, перевод Виктора Куллэ — подчеркнуто нервный: "в постель себя швырну", "мыслями опять / спешу к тебе", "твой свет меня манит" — попытка "современного" Шекспира.

И, наконец, перевод Елены Калявиной — в значительной мере перевод Шекспира на язык современных эмоций: при достаточно большой "конгруэнтности" оригиналу он все же не дает вчитать в текст тех богословских аллюзий, о которых говорилось выше, в нем осталась лишь любовная история — без "выхода наверх".

SONNET 27

Weary with toil, I haste me to my bed,
The dear repose for limbs with travel tired;
But then begins a journey in my head,
To work my mind, when body's work's expired:
For then my thoughts (from far where I abide)

Intend a zealous pilgrimage to thee,
And keep my drooping eyelids open wide,
Looking on darkness which the blind do see:
Save that my soul's imaginary sight
Presents thy shadow to my sightless view,
Which, like a jewel hung in ghastly night,
Makes black night beauteous and her old face new.
Lo, thus, by day my limbs, by night my mind,
For thee, and for myself, no quiet find.

В. Бенедиктов (1807–1873)

С дороги — бух в постель, а сон все мимо, мимо.
Усталый телом, я и рад бы отдохнуть,
Но мысль не хочет спать, и к той, что мной любима,
Сейчас пускается в дальнейший, трудный путь.
Мысль — эта странница — идет неутомимо
На поклонение к тебе, и мне уснуть
Минуты не дает; глаз не могу сомкнуть,
Вперенных в тьму, во мрак, в то, что слепцами
зримо.

И зоркостью души я — без пособья глаз,
Я — вижу тень твою. Она живой алмаз
Во мраке полночи. Ночь эта блещет ею
И ею молодит свой черный старый лик.
Я ж от тебя ни днем ни ночью, ни на миг,
Здесь — телом, там — душой, покоя не имею.

Платон Кусков (1834–1909)

Усталый от трудов, кидаюсь я в постель,
Бесценное убежище для членов,
Измученных дневной дорогой; но
Тут начинается хожденье в голове
Моей: берется за работу ум,
Когда окончена работа тела!
И мысли у меня (из далека, в котором
Я нахожусь) к тебе на поклоненье
Пускаются, в благочестивый путь,
И держат обессиленные веки
Мои раскрытыми широко и глаза
Уставленными в темноту, в которой
Слепой увидел бы не менее, чем я,

Когда бы сердца призрачное зренье
Впотьмах ни зги не видящему взгляду
Твоей не представляло тени, что,
Подобно драгоценности, висящей
Над полной гробовых видений ночью,
Ночь черную мне делает прелестной
И новым старый лик ее.
Так члены
Мои весь день, и голова всю ночь
То за себя, то за тебя не могут
Найти покоя...

С. Ильин (1867–1914)

Я в мирном сне ищу успокоенья
От будничных забот и суеты, –
Напрасно все. Не спит воображенье;
Спокойно тело, – бодрствуют мечты.
Они к тебе стремятся, друг далекий,
Широкою и властною волной.
Застлал мне взор полночи мрак глубокий,
Как взор слепого черной пеленой.
Но я не слеп. Передо мной витает
Твой милый образ. Освещая ночь,
Он как звезда во тьме ее блистает,
С ее лица морщины гонит прочь.
Итак, днем члены отдыха не знают,
А ночью мысли к другу улетают.

1901

В. Набоков (1899–1977)

Спешу я, утомясь, к целительной постели,
где плоти суждено от странствий отдохнуть, –
но только все труды от тела отлетели,
пускается мой ум в паломнический путь.
Потоки дум моих, отсюда, издалека,
настойчиво к твоим стремятся чудесам –
и держат, и влекут изменчивое око,
открытое во тьму, знакомую слепцам.
Зато моей души таинственное зренье
торопится помочь полночной слепоте;
окрашивая ночь, твое отображенье
дрожит, как самоцвет, в могильной темноте.

Так, ни тебе, ни мне покоя не давая,
днем тело трудится, а ночью — мысль живая.

1930

С. Маршак (1887–1964)

Трудами изнурен, хочу уснуть,
Блаженный отдых обрести в постели.
Но только лягу, вновь пускаюсь в путь —
В своих мечтах — к одной и той же цели.
Мои мечты и чувства в сотый раз
Идут к тебе дорогой пилигрима,
И, не смыкая утомленных глаз,
Я вижу тьму, что и слепому зрима.
Усердным взором сердца и ума
Во тьме тебя ищу, лишенный зренья.
И кажется великолепной тьма,
Когда в нее ты входишь светлой тенью.
Мне от любви покоя не найти.
И днем и ночью — я всегда в пути.

1948

И. Ковалева (1961–2007)

Когда дневная расточится тьма
И члены просят, утомясь, покоя
От странствий — настает черед ума:
Ему пуститься в странствие ночное.

К тебе мой дух, как добрый пилигрим,
Спешит и будит сомкнутые веки,
И ночи мрак ужасней перед ним,
Чем ночь, слепца объявшая навеки.

Но вот, наперекор бессилью глаз,
Твой образ светит мысленному зренью;
Старуху-ночь сверкающий алмаз
Дарит красой и юности цветеньем.

Так тело днем, а ночью дух в труде,
И нет покоя нам с тобой нигде.

конец 90-х

С. Степанов

В пути устав и чтоб избыть заботу,
В постели я вкусить желаю сна,
Но мысли тут берутся за работу,
Когда работа тела свершена.
И ревностным паломником далеко
В края твои к тебе они спешат.
Во тьму слепца мое взирает око,
И веки закрываться не хотят.
И тут виденьем, зренью неподвластным,
Встает пред взором мысленным моим
Твой образ, блещущий алмазом ясным, —
И ночи лик мне мнится молодым.
Вот так днем — тело, мысли — по ночам,
Влюбленным, не дают покоя нам.

1999

В. Куллэ

Путь одолев, в постель себя швырну,
надеясь хоть немного отдохнуть.
Но стоит плоти отойти ко сну —
сознание стремится в новый путь.
Издалека я мыслями опять
спешу к тебе, как пылкий пилигрим.
Всё тяжелее веки разлеплять,
чтоб видеть тьму, что внятна лишь слепым.
Но взору любящей души открыт
незримый для людского взгляда путь:
твой драгоценный свет меня манит,
прекрасной делая ночную жуть.
Страшусь утратой оплатить покой,
и бодрствую — во имя нас с тобой.

2015

Е. Калявина

Устав от дел, спешу в постель, уснуть,
С дороги расслабляясь, ноет тело,
Но мысленно я вновь пускаюсь в путь,
Дав членам отдых, ум взялся за дело.
Все помыслы — паломники тотчас

К тебе стремятся ревностью горячей,
Мне не дают сомкнуть бессонных глаз,
Я вижу мрак, как видит лишь незрячий,
И сердцем прозреваю призрак твой,
Он, как алмаз, невидимый воочию,
Повис во мгле и страшный лик ночной
Преобразил — ночь стала юной ночью.
Так разум мой — в ночи, а тело — днем
В заботах ради нас с тобой вдвоем.

2015

Энтони Бёрджесс
Шекспир как поэт

Эссе

Перевод Антона Нестерова

Мы знаем, что подвигло Шекспира сочинить "Венеру и Адониса" и "Обесчещенную Лукрецию". Нет, не потребность выразить голос сердца, как у Китса или Шелли, а стремление укрепить свое социальное и финансовое положение. Это может показаться циничным, но в конце XVI века юноша из провинциального городка, желающий пробиться в Лондоне, должен был прагматично смотреть на жизнь — и говорить, что такой взгляд недостоин художника, может лишь совсем иная эпоха, насквозь пропитанная сентиментальностью. Обе поэмы Шекспир посвятил юному графу Саутгемптону. Посвящения эти предельно льстивы, если не сказать — раболепны: автор надеялся, что сей преисполненный изящества дворянин, водивший тесную дружбу с блистательным графом Эссексом и обласканный королевой, снизойдет до того, чтобы стать его патроном. Лишает ли это поэмы их художественных достоинств? Да нет, это всего лишь напоминает нам, что и писателю нужно на что-то жить.

Напоминает это и о другом: Шекспира не устраивали способы заработка, доступные ему в тот момент, его не устраивало положение актера, члена труппы "Слуги лорда-камергера", и того, кто перелицовывал для своего театра старые пьесы и кроил новые. Актеры в ту пору почитались за людей низшего сорта, призванных забавлять почтенную публику, и в сонетах Шекспир без обиняков говорит, почем в елизаветинской Англии котировалось искусство сцены: "Увы, все так, я жил шутом пустым. / Колпак везде таская за собою..."[1]. Он хотел известности в качестве поэта, хотел — очень на то похоже — доказать свое превосходство над Кристофером Марло, чья мифологическая поэма "Геро и Леандр" заставила обмирать от восторга щеголей из

© SHAKESPEARE THE POET © Estate of Anthony Burgess, 2000
© Антон Нестеров. Перевод, 2016

Энтони Бёрджесс (1917–1993) — английский писатель, критик, композитор. В "ИЛ" печатались переводы его романов "Трепет намерения" (1991, № 12), "Железо, ржавое железо" (2004, № 1–3).

1. Сонет 110. Перевод Б. Кушнера. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

лондонских юридических корпораций, имевших виды на придворную карьеру. Что ж, поэма "Венера и Адонис" стала бестселлером, даже по меркам успешных поэтов нашего времени.

Когда я впервые читал поэму в четырнадцать лет, я тоже обмирал от восторга, а сказать точнее — от желания. Этот текст просто сочится чувственностью. Я хотел быть Адонисом, которого обхаживает эффектнейшая из красавиц — сама богиня любви. Позже я понял, что в тексте, возможно, проглядывают автобиографические мотивы — не так ли обхаживала юного Уилла в лесах Уорика Анна Хэттуэй, которая была старше его? Что ж, перенеся повествование в сельскую Англию, Шекспир вполне мог услышать упреки собратьев-поэтов, знакомых с античными авторами благодаря учебе в Оксфорде и Кембридже: где греческий пейзаж, где асфоделевые луга? Но мне поэма дорога именно тем, что в ней автор проговаривает свою принадлежность сельской Англии и, более того, идентифицируется с ее природой, делая это с той полнотой, которую Китс называл "негативной способностью" — чудесной способностью увидеть себя в улитке, в преследуемом собаками зайце. Это поэзия, появление которой сегодня почти исключено. Она приближается к эпосу, хотя Колридж однажды заметил — Шекспир не смог бы написать Одиссею или Илиаду: возьмись он за это, того и гляди захлебнулся бы в потоке образов, рожденных воображением. Сами эстетические основания, на которых воздвигнута его поэма, отличны от наших представлений о поэтичном. В те дни поэт выбирал повествовательную тему и соответствующую поэтическую форму, после чего садился за работу, в надежде, что кремень прилагаемых им усилий высечет лирическую искру. Сегодня поэзия стала до предела эгоцентричной, от поэта никто не ждет истории.

"Обесчещенная Лукреция" Шекспира никогда не была столь же популярна, как ее пересаженная на английскую почву, пропахшая землей и плотью предшественница. В "Лукреции" чувственность стала отталкивающей, обернувшись насилием, а суровость темы и ее представления указывали на то, что Шекспир решил спрятать живущего в глубинах его души паренька из сельской Англии и примкнуть к суровым классицистам с университетской выучкой, притом что у него-то за плечами университета не было. "Лукреция" — прекрасная поэма, но в ней нет радости бытия. "Ведь свет для похоти невыносим"[1], — признался сам Шекспир. Свет, действительно, ушел.

1. "Обесчещенная Лукреция". Перевод под редакцией А. А. Смирнова.

Это — зрелое произведение, но перед нами не "сладостный Мастер Шекспир", которого славил Фрэнсис Мерес[1]. Мерес говорил о медоточивости сонетов — но вряд ли можно представить себе что-либо менее приторное (более лишенное патоки), чем эти сонеты. Сочиняя их, Шекспир не искал славы и покровительства. Он, говоря словами Вордсворта, просто раскрыл свое сердце. А в избытке обладая даром всемирной отзывчивости, он заставляет раскрываться навстречу его стихам и наши сердца.

Сам выбор той сонетной формы, на которой остановился Шекспир, заставляет меня восхищаться и при этом удрученно качать головой. Единственная истинная форма для сонета — та, что задана Петраркой, когда сперва мысль развертывается в октаву с рифмовкой ABBA ABBA, а потом еще раз пересобирается в секстет с рифмами CDC DCD. С присущим ему, как истинному англичанину, прагматизмом, Шекспир увидел, что в родном языке не хватает естественных рифм, чтобы заимствовать эту форму как она есть. То, что он назвал сонетом, и впрямь состоит из четырнадцати строк, но "работают" они совсем иначе, и финальное двустишие обретает силу отточенной эпиграммы, подводящей моральный или интеллектуальный итог сказанному. При этом шекспировские сонеты, в отличие от сонетов в итальянской или французской традиции, перестают быть стихами о любви в привычном нам смысле. Поразительным образом они обращены к мужчине — но мы не слышим там гомоэротики. В них появляется смуглая леди, но приход ее не оставляет в душе поэта камня на камне — после этого служение даме в духе Петрарки выглядит как жалкое жонглирование словами.

Лет двадцать тому назад меня позвали в Голливуд написать сценарий фильма про Шекспира — точней, про его любовную историю: фильм затевался с размахом. Надо ли говорить, что из этого ничего не вышло? Однако сценарий сохранился. Во многом он строился на том, что рассказано в сонетах. Вдовствующая графиня Саутгемптон, мать Генри Ризли, желает женить сына и обращается к его другу-поэту с тем, чтобы тот использовал свой дар и убедил юношу, что в

1. Фрэнсис Мерес — автор вышедшей в 1598 г. книги "Сокровищница ума" (Palladis Tamia: Wit's Treasury). В ней автор приводит список пьес Шекспира, дает их характеристику и отзывается о его поэзии. В частности, Мерес пишет: "Подобно тому, как считалось, что душа Эвфорба жила в Пифагоре, так и сладостная, остроумная душа Овидия, несомненно, поселилась в сладкозвучном и медоточивом Шекспире, о чем свидетельствуют его 'Венера и Адонис', его 'Лукреция', сладостные сонеты, столь известные среди его близких друзей..."

освященном церковью союзе его ждут всяческие блаженства[1]. Но Саутгемптон вовсе не хочет жениться. Тем временем в жизнь поэта входит темная леди — прекрасная исполнительница музыки на вирджинале, собрате клавесина. Шекспир раз за разом подчеркивает ее смуглость — им движет дух противоречия: ведь все славят королеву Елизавету с ее рыжими волосами и бледной кожей, а смуглянки не в чести. Насколько одержимость страстью в самом плотском ее измерении затянула поэта, видно из потрясающего 129-го сонета, начинающегося: "Растрата духа — такова цена / За похоть...", и ближе к концу выдыхающего — "Безумен тот, кто гонится за ней; / Безумен тот, кто обладает ею..."[2] — так пыхтит охваченное похотью животное. А потом смуглую леди (полагаю, что она была не смуглой, а просто черной — негритянки в те времена довольно часто встречались в Лондоне) у поэта уводит его друг. Саутгемптон не женился, зато познал радости плоти.

Тем самым, сонеты раскрываются перед нами в их изначальной автобиографической последовательности, обнажая, как на хирургическом столе, сердце Шекспира. Мы знаем, что он не хотел их печатать, книга была издана пиратами. Вряд ли я в полной мере смогу выразить, насколько эмоционально и интеллектуально обязан сонетам этого цикла. Об одном, посвященном тому, что стремление удовлетворить желание оборачивается для нас лишь растратой, я говорил выше. Другой — о власти и испорченности, начинающийся словами "Кто, власть имея, сильною рукою / Зла не чинит..."[3]. Но все сонеты, даже те, что в начале цикла, с их откровенной агитацией в пользу брака: "Пускай с годами стынущая кровь / В наследнике твоем пылает вновь!"[4], — отмечены великой силой воображения. Перед нами встает образ зрелого человека, достаточно в себе уверенного, чтобы относиться к своей персоне с иронией, внутренне сложного, разрываемого противоречиями, готового честно предъявить себе счет ("Я завистью нещадною томим / К чужой надежде, участи, друзьям..."[5]), ранимого и — пылкого.

Но как бы то ни было, мы видим, что в основе и сонетов, и двух повествовательных поэм Шекспира лежит совсем

1. Если из этой перспективы посмотреть на первые сонеты, открывающие цикл, эта версия Бёрджесса покажется вполне основательной.
2. Перевод А. М. Финкеля.
3. 94-й сонет. Перевод С. Степанова.
4. 2-й сонет. Перевод С. Маршака.
5. 29-й сонет. Перевод А. Финкеля.

иной творческий импульс, чем тот, из которого возникли его пьесы. Конечно, и пьесы — поэзия, но поэзия не присутствует в них на протяжении всего текста. Она высвобождается драматическими коллизиями, вспыхивая неожиданными всплесками напряжения или внезапными озарениями. Это всегда — Шекспир, но говорящий не от себя, это Шекспир под маской, Шекспир в чужой личине. В "чистой" поэзии, особенно в сонетах, нет этой речи из-под маски. Мы живем в эпоху, когда гуру от литературной эстетики — особенно в ее парижском изводе — призывают нас видеть в стихотворениях артефакты, оторванные от личности их создателя. По сути, нас убеждают, что искусство творит себя само. В этом есть доля истины: многое в нашем деле всплывает из подсознания, а оно не так подвластно контролю, как склонен полагать любой, сжимающий в руке перо. И все же мы достаточно романтичны, чтобы поклоняться художнику, возводить его на пьедестал — и нам нужен такой художник, который бы возвышался над остальными. Как написал Мэтью Арнольд в сонете, посвященном Шекспиру: "Мы спрашиваем вновь и вновь, а ты молчишь с улыбкой". И все же, это не вся правда.

Что если еще в юности я обрел в Шекспире поэта, который есть я сам? Я вовсе не имею в виду, что как писатель я равен талантом Шекспиру. Я лишь хочу сказать, что моя природа — которая есть природа человека как такового, природа любого из нас, — явлена в его произведениях, и прежде всего — в сонетах. Если можно говорить об искусстве как о чем-то, имеющем утилитарное приложение, тогда для всего, написанного Шекспиром, такое приложение состоит в том, что он показывает нам, какова природа человека. А учитывая, что слово "воля" созвучно имени Вилл — в нас всех немного от Вилла, порой даже слишком много. И перефразируя Шекспира, впору сказать о поэте его же словами: "Твое желанье — сила, мощь и страсть"[1]. Высочайший мастер нашел слова, чтобы сказать нам об этом — и сколь же действенны его слова.

1. 135-й сонет. Перевод А. Финкеля. См. также предпоследнюю строку того же сонета в этом переводе: "Желанья всех ты слей в моем желанье".

Игорь Шайтанов
Перевод как интерпретация

Шекспировские “сонеты 1603 года”

В последние годы мысль о том, что Шекспир не ограничил написание сонетов небольшим отрезком времени: будто бы выступил в модном жанре и “закрыл тему”, – высказывается все более настойчиво[1]. Предполагать возможно, поскольку безусловно известно лишь то, что шекспировские сонеты при жизни автора были изданы целиком всего один раз – в 1609 году, а написаны (все или часть из них?) гораздо раньше.

Первое упоминание о “сладостных” (sugar'd) шекспировских сонетах, известных среди его друзей, – 1598 год. Входил ли в число друзей Фрэнсис Мерес, читал ли он сонеты, которые счел “сладостными”? Едва ли, поскольку не к “сладостному” впечатлению, кажется, стремился автор, в равной мере следовавший петраркизму и антипетраркизму.

Год спустя – в 1599-м – плагиат засвидетельствовал не только наличие сонетов, но и популярность шекспировского имени, под которым был опубликован сборник “Страстный пилигрим”. В действительности к Шекспиру в нем имели отношение лишь пять сонетов: два – из второй части его будущего сборника (сонеты 138 и 144), а еще три – созданные персонажами комедии “Бесплодные усилия любви”. Эта комедия из числа ранних – вероятное свидетельство тому, что Шекспир начал писать комедии не прежде, чем получил заказ для их постановки в богатых домах. В Тичфилде, поместье графа Саутгемптона?

Это уже предположение, поскольку факты, относящиеся к сонетам, кончились. Впрочем, предположения, освещенные веками, порой кажутся даже достовернее фактов. К ним

© Игорь Шайтанов, 2016

Игорь Шайтанов (р. 1947) – литературный критик, эссеист, доктор филологических наук, профессор, литературный секретарь премии “Русский Букер” [с 1999], главный редактор журнала “Вопросы литературы” [с 2010]. Лауреат академических и литературных премий. В “ИЛ” опубликована его статья “‘Шекспировская энциклопедия’ – русский вариант” (2014, № 5).

1. Ключевыми называют две работы Макдональда П. Джексона, первая и последняя из которых по времени: Jackson, Macdonald P. Rhymes in Shakespeare's Sonnets: Evidence of Date of Composition // Notes and Querries, June, 1999, 219–222; Dating Shakespeare' Sonnets: Some Old Evidence Revisited // Notes and Querries, June, 2002, 237–241.

относится и общеизвестный сюжет сборника, якобы состоящего из двух частей – первая обращена к Юному Другу, вторая – к Смуглой Даме. Теперь все чаще вспоминают о том, что этот сюжет установил в XVIII веке первый комментатор сонетов, великий шекспировед Эдмунд Мэлоун. Основательность разделения и адресации частей все чаще подвергается сомнению: было показано, что в большинстве сонетов отсутствуют местоимения, позволяющие определить род адресата – мужской или женский. И даже предположить трудно, какая часть была написана раньше, какая позже: раз в 1599-м в печать попали сонеты именно из второй части, то значит ли это, что весь сборник к тому времени был завершен?

Первоначальная попытка датировки зависит от того, кого считать адресатом сборника 1609 года, то есть кто скрывается за инициалами посвящения от издателя – *W. H.*

Кандидатов много, но реально достоверных два: Генри Ризли (Henry Wriothesley; если адресатом был он, то инициалы в посвящении почему-то оказываются переставленными – чтобы еще более запутать дело?), третий граф Саутгемптон, и Уильям Герберт (William Herbert), третий граф Пембрук. Главный – если не аргумент, то повод рассматривать их в качестве кандидатов – наличие других посвящений, связывающих их с Шекспиром. Саутгемптону он сам посвятил поэмы "Венера и Адонис" и "Лукреция" в изданиях 1593 и 1594 годов, а с посвящением братьям Гербертам вышло Великое фолио (1623), посмертное собрание шекспировских пьес (сонетов и поэм там не было).

Естественно, что личное посвящение – аргумент более веский, чем посмертное подношение, однако в последнее время шансы Пембрука все повышаются, хотя едва ли оправданно. Главное препятствие – его возраст, диктующий хронологию создания сонетов. Пембрук родился в 1580-м и не мог появиться в Лондоне, познакомиться с Шекспиром ранее семнадцати лет. Знакомство с Саутгемптоном подтверждено посвящением поэм и относится к началу 1590-х – концу 1591 – началу 1592-го.

Петраркистская любовь – предмет изображения и пародирования в пьесах первой половины 1590-х: от "Бесплодных усилий" до "Ромео и Джульетты". Именно эти годы в Англии наблюдается пик увлечения сонетом (age of sonneteering), последовавший за посмертной публикацией в 1591 году сборника Филипа Сидни "Астрофил и Стелла".

Почему же предполагают, что, когда все писали сонеты, включая шекспировских персонажей, сам он воздерживался, поджидая, когда войдет в возраст Пембрук?

Однако сейчас, не повторяя аргументов в пользу Саутгемптона, относящихся к началу 1590-х, обратимся к более позднему времени: Шекспир мог вернуться к сонетному жанру через десяток лет после того, как начал в нем работать. Повод для этого также подсказывает биография Саутгемптона, ибо без соотнесения с некоторыми ее фактами ряд шекспировских сонетов оказываются совершенно непонятными. Именно это демонстрирует традиция их русского перевода.

Если не единственным привязанным к реальным событиям, то крайне редким у Шекспира считается сонет 107, где в строке о "смертной луне": "The mortal moon hath her eclipse endured", – небезосновательно видят аллюзию на смерть королевы Елизаветы в марте 1603 года. Тогда первые 8 строк представляют собой пейзаж исторических обстоятельств. Только эта трактовка, как мне кажется, и позволяет прорваться сквозь хитросплетение метафорических намеков. Иначе же выходит что-то глубокомысленное, но мало внятное, как в большинстве русских переводов.

Обратимся к классике – к С. Маршаку:

> Ни собственный мой страх, ни вещий взор
> Вселенной всей, глядящей вдаль прилежно,
> Не знают, до каких дана мне пор
> Любовь, чья смерть казалась неизбежной.
> Свое затменье смертная луна
> Пережила назло пророкам лживым.
> Надежда вновь на трон возведена,
> И долгий мир сулит расцвет оливам.

В первом катрене недостаточное понимание того, о чем идет речь, компенсируется поэтической риторикой, звучащей двусмысленно в силу того, что переводчик, кажется, так и не сделал выбор в пользу того или другого значения английского "my true love". В английской ренессансной поэзии это выражение обозначает "верного влюбленного/любящего". По-русски "до каких дана мне пор" в отношении любви предполагает чувство, а "чья смерть" – человека.

Однако самое темное место касается главного: чего же ни я, ни весь мир (wide world) в своих пророчествах не могли знать? У Маршака получается, что скрыт срок жизни/продолжительности любви; в оригинале – срок заточения. Хотя, это нужно признать, о заточении сказано с метафорической уклончивостью: "...the lease of my true love... / Supposed as forfeit to a confined doom". Дословно: "Временный срок, на ко-

торый моя любовь... / Предполагается жертвой стесненной судьбе...”

Значения ряда слов явно скользящие, метафорически двусмысленные, но любопытно, что это скольжение происходит вокруг понятий, всего более употребимых в юридическом языке.

Среди многих значений слова “lease” основная смысловая связка исторических значений (по Оксфордскому словарю — OED) выстраивается так: невозделанная земля — земля, отданная во временное пользование — аренда.

Еще разнообразнее и сложнее круг значений вокруг слова “forfeit”: нарушение закона; нечто, утраченное по закону; штраф, наложенный за нарушение закона; утрата чего-то по закону.

Метафорический ряд у Шекспира очень часто вовлекает юридические аналогии (чаще, пожалуй, лишь природные). Но здесь, кажется, есть прямой повод для подобного иносказания: освобождение Саутгемптона и грядущая встреча с ним поэта. Почему об этом не сказать прямо? Во-первых, такое напоминание едва ли было бы приятно бывшему сидельцу Тауэра, а теперь обласканному и осыпанному милостями нового монарха (Саутгемптону), удостоенному высшего ордена — Подвязки. Прямо из Тауэра он призван в свиту короля Иакова, находящегося на пути из Эдинбурга в Лондон.

Там, где речь идет о смертной луне, смысловая неточность (соотнесенная с историческим смыслом) вполне очевидна. Английский глагол “endured” в отношении затмения может быть передан русским глаголом “пережить”, но здесь — не в смысле продолжающейся жизни, а в смысле того, что это испытание выпало на долю смертной луны, для которой, в отличие от ее небесного эпонима, затмение — знак смерти. Именно так и произошло с той, чьим эмблематическим образом была девственная луна-Диана, — с королевой Елизаветой.

Все проясняется, если предположить, что первый катрен — о прерванном (с восхождением на трон короля Якова I Стюарта) заключении в Тауэре графа Саутгемптона, который попал туда за участие в восстании своего друга и родственника графа Эссекса в феврале 1601 года. Второй катрен — смерть Елизаветы и смутное ожидание нового короля, чья мать, Мария Стюарт, была казнена в период предшествующего правления. Как-то он поведет себя, не захочет ли мстить? Были и другие сомнения и предсказания, но все разрешилось, по крайней мере, в первый момент, — ко всеобщему облегчению.

Если следовать этим историческим обстоятельствам, то текст заметно проясняется, что я и попытался показать в собственном переводе:

Мой вечный страх и вещий хор пророчеств —
Что станется, любовь моя, с тобой,
Теряют силу, как только просрочен
Твой договор с затворницей-судьбой.
Затмился смертный лик луны-богини;
Авгуры оказались в дураках;
Тревоги нет — мир воцарился, ныне
Он шествует с оливою в руках.

Так распутывается то, что касается биографии, но не противится ли такой расшифровке поэзия? Ренессансный сонет отнюдь не жанр прямого высказывания, напротив, его речевая установка — *метафорическое слово*. В сонете, прежде всего, ведут речь о любви; впрочем, о чем бы ни шла речь, она остается метафорически уклончивой, шифрующей. Такова часть жанровой игры, и условие это не менее важное, чем — 14 строк.

Ренессансный сонетист владеет искусством поэтического иносказания, не менее сложным и не менее конкретным, чем поэт-символист из рассказа Карела Чапека "Поэт". Напомню: следователь отправлен на место убийства пьяной старухи, которую сбила машина. Свидетелей нет, кроме одного, от которого ожидается мало толку, поскольку он — новомодный поэт. Впрочем, потрясенный происшедшим, он написал стихотворение:

...Повержен в пыль надломленный тюльпан.
Умолкла страсть. Безволие... Забвенье.
О шея лебедя!
О грудь!
О барабан и эти палочки —
Трагедии знаменье.

Окажется, что о столь точном свидетельстве следователь и мечтать не мог: здесь — все, включая номер машины "235".

Не будем преувеличивать собственные ожидания (оставим многотомные шифровки для антистратфордианцев), но дату сонет иногда может подсказать, как видим, с точностью до года, а порой едва ли не до числа...

Когда пытаются увидеть более поздний цикл, я его условно называю "сонеты 1603 года", то начинают его не с сонета 107-го, а чуть раньше — с сонета 104-го. Отсылка к реальным событиям, которую в нем подозревают, связана с навязчивым повтором одного и того же числа "3". Оно повторено пять раз! Если перевести арифметику в хронологию, то именно такой могла

быть разлука с Саутгемптоном, чье заключение и разлука с поэтом тянулись именно три...

Хочется сказать: три года, что комментаторы и делают. Автор самого обстоятельного (с точки зрения возможных источников, аналогий и всей суммы уже собранных сведений) комментария к сонетам в *New Variorum Shakespeare* Х. Э. Роллинс, ничтоже сумняшеся, отмечает, что "три года" — часто повторяющийся в ренессансной лирике срок разлуки, и приводит примеры.

Однако в данном случае "три года" не требуют кавычек, если они предполагаются как знак цитатности из шекспировского сонета, поскольку эта единица времени ни разу не упомянута! Случайно ли? Шекспир мерит время сезонами и месяцами: три зимы, три лета, три весны, сменившиеся осенней желтизной (но прямо о трех осенях не сказано!), три апреля, три июня.

В существующих переводах чаще всего опускаются названия месяцев и сокращается употребление числа 3, а они — важны:

> Нет, ты не стар — прекрасен, как тогда,
> Как я взглянул в твои глаза впервые;
> Все тот же ты. Пусть трех зим холода
> Стряхнули трижды летнюю листву, и
> Наряд трех весен, тронут желтизной,
> Трижды явил времен круговращенье;
> И три апреля сжег июньский зной,
> А ты, как был, — не знаешь превращенья.

Сезоны, повторяющиеся в сонете с цифрой три, — это время, когда длилась разлука. Третьей осени не было, не было и трех лет. А что касается двух названных месяцев, то они оба значимы: апрель — время освобождения графа, июнь 1603 года — вероятное время их встречи. Кстати, именно июнь, названный как месяц, выжигающий своей жарой, символизирующий лето, наводит на мысль о том, что он здесь упомянут с дополнительной смысловой нагрузкой, поскольку июль или август были бы более уместны в качестве символов изнуряющей жары.

Итак, первые два катрена — календарное описание разлуки с точным указанием ее срока и упоминанием двух важнейших месяцев, обозначающих ее завершение. Сквозная мысль — а ты не состарился и не изменился.

Третий катрен — сомнение (ибо как это возможно — не меняться с течением времени?) и введение метафоры, кото-

рая может продемонстрировать перемены в их последовательном, но незаметном глазу движении, подобном ходу стрелки на циферблате:

Или как стрелка движется в часах,
Меняется, пусть неприметным ходом,
И красота твоя, в моих глазах
Цветущая в любое время года?

С разной степенью точности и подробности русские переводчики справляются с катренами, но, когда дело доходит до рифмованного двустишия, происходит полный провал:

For fear of which, hear this, thou age unbred;
Ere you were born was beauty's summer dead.

Подстрочный перевод в несколько проясняющем текст виде должен звучать приблизительно так: "Чтобы избавить [тебя] от этого страха [то есть подозрения, что перемены в тебе остаются незамеченными], выслушай следующее — ты с возрастом покончил: До того, как ты родился, красота лета умерла".

Что сей "возраст", с которым покончено, значит? В оригинале стоит "unbred", форма отрицания в прошедшем времени от глагола "to breed", здесь — порождать. То есть "unbred" — положил чему-то конец, а именно — возрасту (age). По смыслу иначе — скорее: ты родился без возраста, а значит, ты не можешь стареть. Почему?

Это как раз тот случай, когда комментаторы оригинала предпочитают не объяснять ничего, предполагая, видимо, что все и так понятно (Довер Уилсон); толковать значения по отдельности (Стивен Бут); либо в самом общем смысле: "...Тема того, насколько преходящи смертные формы" (Хелен Вендлер). Русские комментаторы (А. Аникст, С. Радлов) в этом месте молчат, так что от комментаторов переводчику помощи мало.

Ясно, что первая строчка двустишия примыкает ко второй и без нее не может быть интерпретирована. Вместе они должны подвести итог всему сонету. Каким этот итог видится переводчикам? Первое, что бросается в глаза, — это полное несовпадение результатов их прочтения. Как будто они переводили разный текст, впрочем, нередко трудно понять, что они сказали.

С. Маршак произнес нечто то ли таинственное, то ли невнятное: "И если уж закат необходим, — / Он был перед рожде-

нием твоим"?! Перевод с косноязычно-поэтического на прозаический: если смерть неизбежна, то она случилась до твоего рождения, то есть ты не умрешь. С Маршаком согласен и Финкель, его перевод обычно уточняющий, но здесь скорее еще более запутывающий дело: "Так знай: от многих отлетел их цвет, / Когда и не являлся ты на свет". Оставлю без комментария поэтические "достоинства" обоих переводов.

Более распространена иная смысловая версия, согласно которой мысль обращена не к Другу с сообщением о навсегда минувшей его смерти, а в неопределенное (как его определишь, если о нем ни слова в оригинале!) будущее, которому говорят о том, что красота осталась в прошлом, вероятно, имея в виду красоту уже ушедшего Друга. Этот путь открыл Модест Чайковский, чей перевод в начале XX века во всем, кроме этого заключительного и злополучного двустишия, едва ли не наиболее удачный: "Так знайте же, грядущие творенья, / Краса прошла до вашего рожденья". Понятно, что к раздаче красоты не успели грядущие творенья (кто это?), или, как у В. Шаракшанэ, "векà": "Услышьте же, грядущие века: / Была краса когда-то велика". Ни единое слово не имеет соответствия в оригинале!

Кажется, все современные переводы колеблются между этими двумя версиями — обращения к Другу: "Пусть было лето красоты мертво, / Но только до рожденья твоего" (В. Микушевич); или в будущее: "Все, кто родятся позже твоего, / Поймут, что лето красоты мертво" (Юрий Лифшиц).

И все это имеет очень мало отношения к тому, что сказано в оригинале (не говоря о поэзии): ты уничтожил возраст, родившись после того, как красота лета умерла... Когда же Юный Друг родился? Если прочесть текст совсем буквально: ты уничтожил возраст, родившись...

Сделаю предположение биографического порядка, которого мне не приходилось встречать ранее (что не значит, что оно никем не было высказано, учитывая необозримость шекспировской индустрии, но, во всяком случае, — ни в одном из основных на сегодняшний день изданий сонетов).

Что если последнюю строку следует читать не метафорически, не иносказательно, а буквально: ты родился, когда кончилось лето, то есть ОСЕНЬЮ?.. И, следовательно, я поздравляю тебя с днем рождения — у Саутгемптона оно приходится на 6 октября. В 1603-м ему исполнилось тридцать лет. Срок серьезный, когда, по меркам той эпохи, ощущается дыхание если не старости, то возраста. Поздравляя, есть прямой смысл сказать, что ты все еще тот, каков и был, возраст над тобой не властен, тем более — сказать после разлуки.

Это поэт и говорит, облекая поздравление в форму метафорического (он все же — поэт) комплимента, остроумно подхватывающего и итожащего предшествующие подсчеты времени разлуки и опасение, что все-таки изменения незримо подкрадываются. Настойчиво утвержденный срок календарного течения времени и подлежит опровержению в отношении юбиляра. Саутгемптон не подвластен календарю по той простой причине, что родился вопреки правилу возрождения и умирания жизни: не весной, а — осенью. Раз так, то и возраста бояться нечего: возраст/календарь не властен над тем, кто выпадает из природного циклического кругооборота.

Можно возразить, что, по этой логике, вне возраста — каждый, рожденный осенью, зимой и даже летом. Но о каждом здесь речи нет. Есть поздравление конкретному лицу по конкретному поводу, оформленное как остроумный комплимент:

> Отвергнув календарь, родился ты
> При увяданье летней красоты.

Поздними сонетами — в моем определении "сонетами 1603 года" — признаются два десятка (или некоторые из них), помещенные как заключительный цикл в первой части сборника: 104–126. Насколько все они могут быть сочтены образующими этот поздний цикл, входящими в него?

Это повод для исследования в каждом отдельном случае — отчасти я посвящаю этому параллельную статью в журнале "Вопросы литературы" (2016, № 2), рассматривая, в частности, как сонеты собираются вокруг нового для шекспировских сонетов ключевого слова — *mind*. На языке той эпохи оно означает не столько интеллектуальную, сколько душевную способность, или их обе в совокупности — "мыслящая душа". В таком случае кульминацией цикла стал бы сонет 116: "Let me not to the marriage of true minds / Admit impediments..."

Однако переводить его заново не хочется, поскольку, мне кажется, что здесь Маршак дал один из тех переводов, которые вошли в память русской поэзии: "Мешать соединенью двух сердец / Я не намерен..." — и должны остаться в составе русского канона шекспировских сонетов.

Слово "mind" обратило вектор поэтической мысли внутрь, поставив ряд новых проблем и ту, что особенно напряженно обсуждается в этих сонетах — внутреннего и внешнего достоинства, возможности довериться глазам, наслаждающимся видом красоты, или внутреннему зренью. А эти проблемы сообщают стилю ту откровенную рефлективность, которую трудно

передать с романсовой интонацией, что утвердил в своем варианте шекспировских сонетов С. Маршак.

Уильям Шекспир
Из “*сонетов 1603 года*”

Перевод Игоря Шайтанова

104

Нет, ты не стар — прекрасен, как тогда,
Как я взглянул в твои глаза впервые;
Все тот же ты. Пусть трех зим холода
Стряхнули трижды летнюю листву, и
Наряд трех весен, тронут желтизной,
Трижды явил времен круговращенье;
И три апреля сжег июньский зной,
А ты, как был, — не знаешь превращенья.
Или как стрелка движется в часах,
Меняется, пусть неприметным ходом,
И красота твоя, в моих глазах
Цветущая в любое время года?
Отвергнув календарь, родился ты
При увяданье летней красоты.

105

В моей любви нет идолопоклонства,
И разве идол тот, кто мной любим,
Хотя все песни и хвалы под солнцем
О нем, и для него, и вечно с ним.
Душой он добр сегодня и навеки,
Раз верность — среди совершенств его,
И у него мой стих берет уроки
Одним дышать — другого никого.
“Добр, верен и красив” — я это знаю,
“Добр, верен и красив” — нет слов иных,
В трех этих качествах я постигаю,
Как много смысла в сочетанье их:

© Игорь Шайтанов. Перевод, 2016

"Добр, верен и красив" — бывали, да,
В отдельности, но вместе — никогда.

106

Когда я на страницах прошлых лет
Прочту, как воспевали юных дев,
Дам, рыцарей, которых больше нет,
Чьей красотой украсился напев,
То в самом блеске этой красоты
И ног, и рук, и губ, и лиц, и глаз
Мне видится, каким предстал бы ты,
Как красота твоя б им удалась.
Но их хвалы — пророчество одно
О времени, ты явишься когда,
И им уменье не было дано
Достоинства твои предугадать.
В наш век, что лицезреть тебя привык,
Восторг — в глазах, но беден наш язык.

107

Мой вечный страх и вещий хор пророчеств —
Что станется, любовь моя, с тобой —
Теряют силу, как только просрочен
Твой договор с затворницей-судьбой.
Затмился смертный лик луны-богини;
Авгуры оказались в дураках;
Тревоги нет — мир воцарился, ныне
Он шествует с оливою в руках.
Так благодать, разлитая над нами,
Свежит любовь, а смерть теперь вольна,
Невластная над этими строками,
Глумиться в безглагольных племенах.
В моих стихах переживешь ты впредь
И блеск владык, и памятников медь.

108

Таит ли мозг, что передать чернила
Еще не в силах — скрытое во мне,
Чтобы любовь или твой образ милый
Явились в небывалой новизне?
Мой мальчик, нет, но как в святой молитве,
Один закон твержу я день за днем:
Ты — я, я — ты — звучит навеки слитно, —

Он свят, как прежде, в имени твоем.
Любовь свежа, хоть и зовется вечной,
Ее веков не давит груз и прах,
В морщинах ходит то, что быстротечно,
А у нее же прошлое — в пажах:
Вот где она — метафора любви,
И времени ее не погубить.

110

Немало я шатался бездорожьем,
И правда — шутовской имея вид,
Проматывал, что мне всего дороже,
И страстью новой множил ряд обид.
Да, правда, что на правду я, бывало,
Косился, ей чужой; такой ценой
Опять мне сердце юность добывало,
Чтобы я вспомнил: ты один лишь — мой.
Окончен страсти пир: я, бесконечно
От опытов устав, принадлежу
Тебе, мой друг, отныне и навечно
Ты — бог любви, которому служу.
И будто к небу открывая путь,
Позволь к груди мне любящей прильнуть.

111

Фортуну пристыдил бы за меня
И за дела, что подлыми слывут —
Она решает. Мне ль за то пенять,
Что с публикой — публично я живу?
Не от природы было мне дано
Клеймо такое, но к судьбе моей
Пристало, как пятно на полотно;
Так обнови меня и пожалей.
Твой пациент, я в ожиданье мер
Приму все, что заразу поразит,
В раскаянье не буду лицемер,
Питье горчит пусть, но не огорчит.
Тебе, мой друг, лишь стоит пожалеть —
Поможет жалость мне переболеть.

112

С моей судьбы след низкой клеветы
Способна смыть твоя любовь и жалость:

Когда в мою невинность веришь ты,
Мне все равно, как там у них считалось.
В тебе — мой мир, лишь от тебя хочу
Дождаться похвалы иль приговора;
Другим — никто, и я о них молчу,
Но прям ли путь мой иль покрыт позором?
В такую бездну я швырнуть готов
Мысль о других, что затворить сумею
И от хулителей, и от льстецов,
Свой слух, хоть он и чуток, как у змея.
Тебя я слышу только одного,
Как будто и нет в мире никого.

113

Расстались мы, и то, что было зримо,
Живет в очах души вдали от глаз;
Так тот, кто полуслеп, влечется мимо,
Не видя, смотрит будто напоказ;
Цветок, иль птицу, или что иное
Глаза надежно в сердце не замкнут;
Не знавшие ни образа, ни строя,
В них беглые виденья промелькнут;
Ведь что бы в их ни отразилось взоре:
Уродства облик или красоты,
День или ночь, вершины или море, —
Во всем я узнаю твои черты.
Одним тобой моя душа полна:
Глаза пусть лгут, была б она верна.

114

Лесть ли вкушает — всех монархов яд —
Моя душа, увенчана тобою?
Или, напротив, мой правдивый взгляд,
Алхимию любви себе усвоив,
Из монстров и неведомых существ
Творит тебе подобных херувимов,
И с ними мир несовершенств исчез,
В сиянье глаз утрачивая зримость?
Все ж первое — во взоре скрыта лесть:
Душа поверит, что ее нет краше, —
И ведомо глазам, какой поднесть
На вкус напиток в королевской чаше.
Коль он отравлен — грех не так велик,
Раз прежде взором я к нему приник.

Дмитрий Иванов
Портрет господина У. Х.

Эссе

Кем был загадочный г-н У. Х., адресат посвящения, сопровождавшего первое издание сонетов Шекспира? Имел ли он отношение к одному из героев сонетного цикла и не скрывается ли под этими инициалами кто-то еще, кто был близок самому поэту? Недавнее открытие американского литературоведа Джеффри Кэвени, похоже, вносит ясность в этот вопрос. Однако другие загадки "Сонетов" остаются – мы по-прежнему еще очень многого не знаем об этом сборнике.

Автор и издатель

Сонеты Шекспира относятся к числу самых известных его произведений и по популярности уступают разве что "Гамлету". При этом источником текстов практически всех сонетов выступает одно-единственное прижизненное издание с довольно запутанной историей. Оно было выпущено в Лондоне в 1609 году книгоиздателем Томасом Торпом и называлось "Сонеты Шекспира. Прежде не публиковавшиеся"[1].

© Дмитрий Иванов, 2016
Впервые опубликовано в феврале 2015 г. на сайте новостного интернет-издания Meduza.io. Расширенный вариант.

Дмитрий Анатольевич Иванов (р. 1966) – литературовед, кандидат филологических наук, переводчик с английского, работает на кафедре зарубежной литературы филологического факультета МГУ. В "ИЛ" публиковались его переводы эссе Л. Гэрко и К. Хьюитт, глава из книги С. Шенбаума "Век Шекспира" и статья "Из истории английского театра" (2014, № 5).

1. "Shakespeares Sonnets. Never before Imprinted".

В том, что эти сонеты принадлежат Шекспиру, сомневаться не приходится. Во-первых, Торп издал их под его именем и никто из современников – ни тогда, ни позже – авторства Шекспира не оспаривал.

Во-вторых, еще в 1598 году некий Фрэнсис Мерес опубликовал книгу, в которой описал современных ему английских поэтов и драматургов. Шекспир упомянут в ней несколько раз как автор превосходных комедий и трагедий, а также "сладкозвучных" сонетов, "известных его близким друзьям". Сам Мерес не блистал умом и вкусом, но, как полагают ученые, добросовестно собрал мнения, ходившие в лондонских театральных и литературных кругах, – в то время это был довольно узкий мирок, где все знали всех.

В третьих, два сонета к Смуглой даме, 138-й и 144-й по нумерации Торпа, хотя и в несколько измененном виде, были опубликованы в поэтическом сборнике "Страстный пилигрим" около 1599 года. Этот сборник, также подписанный именем У. Шекспир, включает

в себя всего пять произведений, на самом деле признанных шекспировскими, а остальные пятнадцать либо написаны другими поэтами, либо до сих пор не атрибутированы.

Наконец, в-четвертых, обнаружено большое количество перекличек на уровне образов, мотивов и аллюзий, а иногда и просто словесных совпадений между сонетами Шекспира и другими его произведениями. Прежде всего, это две ранние его поэмы: “Венера и Адонис” и “Похищение Лукреции”, а также комедия “Бесплодные усилия любви” и трагедия “Ромео и Джульетта”.

Но вот о том, какое отношение имел Шекспир к изданию, выпущенному Торпом, мы не можем сказать ничего определенного. Судя по тем данным, которыми мы располагаем сегодня, публикация была “пиратской”, то есть выпущенной без ведома автора. Например, в ней содержится большое количество опечаток, что необычно для тех изданий Шекспира, в подготовке которых, как считается, он сам принимал активное участие. Кроме того, хотя в 1609 году Шекспир находился на пике популярности, издание Торпа не содержит ни обычного в то время авторского посвящения, ни предуведомления. С другой стороны, Торп был уважаемым мастером, членом Лондонской гильдии книгоиздателей и не стал бы просто так рисковать своей репутацией.

Юный *друг и г-н* У. Х.

Совсем без посвящения сборник шекспировских сонетов, выпущенный Торпом, не остался — его вставил сам издатель. Считается, что оно имитирует форму траурной римской надписи: все слова набраны заглавными буквами, каждое слово отделяется от следующего точкой:

ТОМУ. ЕДИНСТВЕННОМУ.
КОМУ. ОБЯЗАНЫ. СВОИМ.
ПОЯВЛЕНИЕМ.
НИЖЕСЛЕДУЮЩИЕ. СОНЕТЫ.
Г-НУ
У. Х. ВСЯКОГО. СЧАСТЬЯ.
И. ВЕЧНОЙ. ЖИЗНИ.
ОБЕЩАННОЙ.
ЕМУ.
НАШИМ. БЕССМЕРТНЫМ.
ПОЭТОМ.
ЖЕЛАЕТ. ДОБРОЖЕЛАТЕЛЬ.
РИСКНУВШИЙ. ИЗДАТЬ. ИХ.
В СВЕТ.
Т. Т.[1]

По поводу того, кто такой Т. Т., споров никогда не было — все согласны с тем, что это инициалы Томаса Торпа (они же стоят и на титульном листе сборника в выходных данных). А вот личность загадочного г-на У. Х. (в оригинале — Mr. W. H.) породила такое количество версий, исследований и публикаций, что даже краткий их пересказ в рамках этой статьи невозможен. Выделим лишь главное.

Особенную трудность представляет слово “begetter”, употребленное Торпом в отношении г-на У. Х. — *To the only begetter of these ensuing sonnets Mr. W. H.* В каком смысле использовал его Торп? В английском языке того времени оно могло озна-

1. Перевод А. А. Аникста.

Дмитрий Иванов. Портрет господина У. Х.

чать человека, послужившего причиной для появления на свет "нижеследующих сонетов", причем в самом разном смысле: он мог быть их "отцом", "создателем" и "подателем" одновременно.

Некоторые ученые предполагали, что Торп, возможно, имел в виду кого-то, кто просто передал ему рукописи Шекспира, однако другие, как и подавляющее число читателей XIX–XX веков, предпочитали думать, что речь идет о человеке, вдохновившем Шекспира на сочинение сонетов. Поскольку хорошо известно, что бóльшая их часть (обычно говорят о первых 126 сонетах) посвящена неназванному Юному другу поэта, то выходило, что У. Х. – это его инициалы.

Оставалось лишь обнаружить подходящее историческое лицо в окружении Шекспира. Разумеется, одних инициалов было недостаточно, и за неимением других источников энтузиастам пришлось обратиться к самим сонетам – да так, будто перед ними настоящий роман в стихах, причем написанный по следам реальных событий.

Между тем, исходя из содержания как отдельных сонетов, так и всего цикла в целом, довольно трудно понять что-либо определенное о конкретных жизненных обстоятельствах, связывающих Поэта и его Юного друга. Можно лишь в самом общем виде утверждать, что Друг моложе Поэта и выше его по общественному положению, а также что его расположения ищут и другие поэты – соперники лирического героя цикла. Кроме того, Друга и Поэта объединяет страсть к Смуглой даме, которая, как можно понять из цикла, дарит свои милости им обоим. Наконец, хотя Поэт относится к Другу с неизменной любовью и восхищением, их отношения претерпевают серьезный кризис.

Несмотря на столь скудные сведения, наиболее реальными "претендентами" на роль г-на У. Х. считаются два аристократа, с которыми Шекспир, несомненно, был знаком. Это Генри Ризли, третий граф Саутгемптон, адресат посвящений двух поэм Шекспира, и Уильям Герберт, третий граф Пембрук, которому издатели Первого фолио – первого собрания пьес Шекспира – посвятили в 1623 году плоды своего труда. Правда, инициалы Генри Ризли – не W. H., а, наоборот, H. W. (Henry Wriothesley), и к тому же обращение "mister", использованное Торпом, немыслимо по отношению к обоим титулованным особам.

Земляки и коллеги

Недавнее открытие американского ученого Джеффри Кэвени возвращает нас к версии о том, что г-на У. Х. следует искать не в окружении Шекспира, а, что естественнее, в окружении Томаса Торпа. Кэвени установил, что Торп мог таким образом почтить память своего земляка и коллеги, покойного издателя Уильяма Хоума (William Holme), скончавшегося за два года до публикации – в июле 1607 года.

В своей статье в научном издании "Ноутс & Квиэриз"

("Notes & Queries")[1] Кэвени подробно доказывает, что Торп и Хоум знали друг друга достаточно близко. Ученому пришлось поднять немало архивных данных, но в результате он сумел привлечь внимание к фигуре Хоума и его возможной роли в публикации шекспировских сонетов.

Вкратце выводы Кэвени сводятся к следующему. Оба книгоиздателя происходили из Честера, из уважаемых семейств, относившихся к городской верхушке. В 1580-х годах оба приехали в Лондон и поступили подмастерьями в книгоиздательские лавки, скучившиеся вокруг собора Святого Павла. Хоум, по-видимому, был старше Торпа — его ученичество, которое в то время длилось не менее семи лет, завершилось в 1588-м или 1589 году, а Торп нанялся в подмастерья лишь в 1584 году. Первый стал свободным членом Гильдии книгоиздателей и открыл собственную лавку в 1590 году, второй — четырьмя годами позже.

Таким образом, они могли знать друг друга с раннего детства, еще по Честеру. Тем более вероятно, что земляки-подмастерья, работавшие бок о бок в узком кругу книгоиздателей и печатников, познакомились и подружились еще в годы ученичества. Наконец, оба проявляли интерес к публикации театральных пьес. В частности, как установил Кэвени, оба издавали произведения Бена Джонсона и Джорджа Чапмена, знаменитых поэтов и драматургов, с которыми дружил и соперничал Уильям Шекспир (считается, например, что Чапмен мог быть прототипом Поэта-соперника шекспировских сонетов).

Еще одним доводом в пользу того, что Торп и Хоум могли быть связаны тесными профессиональными и дружескими узами, служит их постоянное сотрудничество с печатниками Джорджем Элдом и Эдемом Ислипом, хорошо подтвержденное документально. Ислип, например, напечатал для Хоума пьесу Джонсона "Всяк вне себя", а Элд выпустил для Торпа "Сонеты" Шекспира (его имя тоже стоит на обложке сборника). Элд и Ислип, в свою очередь, сотрудничали друг с другом — здесь речь идет об узком круге профессионалов, которые волей-неволей хорошо знали друг друга.

Кэвени считает необходимым отметить еще одно обстоятельство. Известно, что Томас Торп, Бен Джонсон и Эдем Ислип были связаны с проживавшими в Англии католиками, которые не могли открыто исповедовать свою веру в протестантской стране. Религиозные взгляды Хоума установить не удалось, но, похоже, он тоже питал симпатии к католикам. Если это так, то связь между Торпом и Хоумом становится еще теснее: издавать прокатолическую литературу в то время было опасно, и делать это было предпочтительнее в своем кругу.

1. Geoffrey Caveney. Mr. W. H.: Stationer William Holme (d. 1607). — Notes and Queries, 2015. — Vol. 62 (1).

Дмитрий Иванов. Портрет господина У. Х.

Кстати, в последнее время среди шекспироведов приобретает популярность версия, что и Шекспир — по крайней мере, в молодости, — возможно, был связан с английскими католиками (пусть это и не отразилось на содержании его пьес).

Далее Кэвени переходит к событиям лета 1607 года. Ему удалось установить, что Хоум скончался в конце июля, а через девять дней после его похорон Торп и Элд зарегистрировали в Реестре книгоиздателей стразу три пьесы (одну — Торп и две — Эдл). Этот Реестр был единственным документом, с помощью которого в то время охранялось право собственности на то или иное сочинение. Правда, речь шла не об авторском праве в нашем понимании — хозяином рукописи и, следовательно, получателем дохода в случае ее публикации становился тот, под чьим именем она была внесена в Реестр.

Два месяца спустя Элд объявил себя хозяином еще двух пьес. Любопытно, что эти четыре пьесы, доставшиеся ему в 1607 году неизвестно откуда, оказались единственными, чьим владельцем ему удалось стать за всю свою карьеру. Равным образом и Торп впервые в жизни сумел заполучить пьесу в свою полную собственность (все остальные он вносил в Реестр за компанию с кем-нибудь еще).

Эти и другие данные позволяют Кэвени выдвинуть следующую гипотезу: после смерти Хоума его друзья и коллеги получили доступ к архиву покойного и поделили содержавшиеся в нем рукописи. Именно таким образом, считает Кэвени, к Торпу попали и сонеты Шекспира.

Антиквар и цензор

Кэвени также выдвигает предположение о том, как сонеты могли оказаться у Хоума. С одной стороны, рассуждает ученый, Хоум издавал пьесы, следовательно, был близок к театральным кругам и там же мог получить доступ к рукописям Шекспира или их копиям.

С другой стороны, пишет Кэвени, у Уильяма Хоума был брат Рэндел, антиквар и знаток геральдики. В мае 1607 года, то есть за два месяца до смерти Уильяма, Рэндел поступил на службу к юному принцу Генриху, старшему сыну нового английского короля Иакова I Стюарта. Именно там, среди молодых придворных, полагает Кэвени, сонеты Шекспира могли быть особенно популярны, и там же Рэндел мог раздобыть их списки. Вполне естественно, что он передал стихи брату-книгоиздателю, однако тот уже не успел подготовить их к печати. Таким образом, обнаружив сонеты в архиве покойного, Торп в конце концов сам выпустил их в свет — не забыв почтить память друга и коллеги загадочным посвящением, которое вот уже четыреста лет не дает покоя любителям и историкам литературы.

Почему Торп издал сборник лирической поэзии Шекспира не сразу, а лишь два года спустя, Кэвени в своей статье не объясняет. Но позже, в

личной переписке с автором этих строк, он высказал свое мнение по этому вопросу. Оказалось, все дело в цензуре.

На публикацию любого сочинения в то время необходимо было получить разрешение цензора, причем за пьесы и за любовную лирику отвечали разные ведомства. Пьесы печатались с разрешения Главного устроителя королевских развлечений, а сборники стихов, как и большинство других книг, — с разрешения архиепископа Кентерберийского, духовного главы англиканской церкви. И если в офисе Королевских развлечений разрешения на публикацию выдавали быстро (счет шел на дни или недели), то у архиепископа процесс мог затянуться. Учитывая содержание "Сонетов" Шекспира, неудивительно, полагает Кэвени, что цензор — Джон Уилсон, секретарь архиепископа, — решил как следует изучить их, прежде чем допустить к печати.

Более того, считает ученый, похоже, что сам Хоум не мог опубликовать шекспировские сонеты, даже если бы они достались ему не перед самой смертью, а ранее. Судя по всему, он попал в "черный список" неблагонадежных книгоиздателей после того, как в 1600 году выпустил упомянутую пьесу Джонсона "Всяк вне себя". Дело в том, что эта пьеса — "комическая сатира", а публикация сатир и эпиграмм в Англии была запрещена архиепископом Кентерберийским всего годом ранее. Действительно, после 1600 года имя Хоума в Реестре книгоиздателей больше не встречается, хотя он продолжал работать как минимум до 1606 года. Как полагает Кэвени, именно потому, что имя Уильяма Хоума было неугодно цензорам, осторожный Торп в своем посвящении заменил его инициалами.

Жизнь или игра?

Из всех версий по поводу личности г-на У. Х., отмечает ведущий британский шекспировед Стэнли Уэллс, эта — "лучшая на сегодняшний день". В том, что загадочный аноним оказался мало кому известным современником Шекспира, по мнению Уэллса, заключается "сильная сторона" гипотезы Кэвени: "То, что это человек незнатного происхождения, хорошо согласуется с обращением г-н У. Х. Оно всегда было камнем преткновения для любых попыток распознать в анониме аристократа", — цитирует Уэллса газета "Гардиан".

Остается задаться вопросом: что меняет убедительная в целом гипотеза Кэвени в наших представлениях о сонетах Шекспира? С одной стороны, если его правоту признáют другие ученые, то у любителей исторических загадок будет меньше оснований искать в шекспировском окружении аристократа с инициалами У. Х. К портрету Шекспира, и без того хорошо вписанному в контекст эпохи, добавится еще одна черточка, сближающая мир драматурга общедоступного театра с миром коммерческого книгоиздания.

С другой стороны, историки литературы по-прежнему не знают ответов на многие вопросы, связанные с сонета-

Дмитрий Иванов. Портрет господина У. Х.

ми Шекспира. Если стихотворения, опубликованные Торпом, не попали к нему непосредственно от автора, то можем ли мы утверждать, что этот сборник верно отражает авторскую волю? Что порядок следования сонетов в сборнике — авторский? Что вообще у автора был замысел располагать их в каком-то определенном порядке? Что нам известны все сонеты, написанные Шекспиром? И каков, в таком случае, статус шекспировских сонетов как литературных произведений? Что это — игра воображения, умевшего извлекать лирические и драматические эффекты из любой ситуации или отражение реальных событий из собственной жизни поэта? И почему сонеты Шекспира так разительно не похожи на сонеты его современников? Эти и другие вопросы можно задавать до бесконечности.

Похоже, чтобы разобраться в них, нам ничего не остается, как вновь обратиться к самому загадочному и в то же время самому надежному источнику сведений о сонетах Шекспира — их текстам, изданным Торпом в 1609 году.

Джонатан Бейт
Шекспир на рубеже тысячелетий

Заключительная глава книги *Гений Шекспира*

Перевод Екатерины Доброхотовой-Майковой

Томас Хэйвуд был успешным драматургом. Он участвовал в создании примерно двухсот двадцати пьес. Был чуть моложе Шекспира, тоже вышел из провинциального среднего класса, тоже совмещал профессию драматурга с игрой на сцене, также стал акционером большой труппы и заработал куда больше коллег, получавших плату сдельно. И, подобно Шекспиру, Хэйвуд перепробовал все жанры: комедии, трагедии, хроники. Он писал пьесы из английской истории, перелагал для театра Овидия и создал сценическую версию "Обесчещенной Лукреции" Шекспира. Лучшая (или, по крайней мере, самая знаменитая) пьеса Хэйвуда "Женщина, убитая добротой" сюжетно близка к "Отелло", однако ее действие развивается в Англии. Наряду с анонимной пьесой "Арден из Февершема", среди авторов которой, возможно, был и Шекспир, это очень ранний пример "домашней трагедии", то есть такой, где действуют обычные люди вроде нас с вами, а не короли и герцоги. Во многих пьесах Хэйвуда звучит необычное сочувствие женщинам и простым обывателям.

Так почему же его имя известно лишь специалистам, а Шекспира знают все? Почему ученика грамматической школы в Стратфорде-на-Эйвоне изучают и ставят постоянно, а уроженца Линколншира — почти никогда? Можем ли мы сколько-нибудь объективно утверждать: "Потому что Шекспир лучше Хэйвуда"? Каковы критерии такого вывода? Да, поэтический диапазон Шекспира куда шире, его метафоры куда изобретательнее, но когда пьесы Хэйвуда все-таки ставят (например, Королевская шекспировская труппа возродила его авантюр-

© Jonathan Bate 2008, used by permission of The Wylie Agency (UK) Limited
© Екатерина Доброхотова-Майкова. Перевод, 2016

ную драму "Красотка с Запада"), то видно, насколько они сценичны. Нельзя сказать, что он был плохим драматургом. История о том, как Шекспир стал "единственным в своем роде гением", а не просто "звездой в плеяде драматургов", куда сложнее, чем очередное подтверждение расхожей истины: дескать, посредственное искусство забывается, а великое остается на века.

Есть два условия, при которых произведениям культуры суждено долголетие; мы можем назвать их адаптивностью и доступностью. Термин "адаптивность" я употребляю в смысле, близком к дарвиновскому. Виды выживают благодаря способности приспосабливаться, эволюционировать за счет естественного отбора в меняющейся среде. Похожим образом можно анализировать историю культуры, как это сделал шекспировед Гэри Тейлор в его оставшейся недооцененной работе "Культурный отбор"[1]. Как и в случае естественного отбора, жизнестойкость культурных артефактов определяется их способностью к адаптации в новой обстановке, в новых культурных обстоятельствах. Некоторые произведения способны обращаться по-новому к каждому поколению, поскольку в них удачно воплощены архетипические конфликты или же вечные сюжеты обрели узнаваемую форму.

Шекспир писал для театра, в котором женщины не исполняли больших ролей, однако, когда на сцене появились актрисы, обнаружилось, что самые выигрышные женские роли во всем западном драматургическом каноне сочинены Шекспиром для актеров-мальчиков. Равным образом Шекспир писал в обществе, где почти не существовало межкультурной коммуникации, а мысль о расовом равенстве почти ни у кого не возникала; он жил в стране, откуда равно́ изгнали "жидов" и "мавров". На самом деле в тогдашней Англии жили и евреи, и чернокожие, но они составляли столь незначительное меньшинство, что их голос не пробивался в культурный мейнстрим. Однако Шекспир показал в Шейлоке, что́ чувствует еврей, и в нескольких героях (в первую очередь – в Отелло) – что испытывает чернокожий, причем показал так, что голос изгоя и чужака дошел до следующих поколений зрителей, актеров, читателей и писателей.

Возможность новых прочтений – один из ключей к загадке Шекспира. Когда в 1660-х после Реставрации вновь открылись лондонские театры, закрытые в период Гражданской войны и республики[2], все в них было уже иное (актрисы, крытое про-

1. Gary Taylor. Cultural Selection. – 1996. Адаптивность Тэйлор называл "пересозданием" – reinventiveness. (*Здесь и далее – прим. ред.*)
2. К 1642 г. пуритане закрыли все театры.

странство театра, арка просцениума, натуралистические декорации), однако шекспировские пьесы перелицовывали и подгоняли — и они по-прежнему звучали актуально. И так продолжалось следующие три с половиной столетия. Адаптация часто означала в корне новую интерпретацию. Если в XVII и XVIII веках обычно переписывали слова, в XX и XXI текст, как правило, не меняют, зато режиссерская трактовка сюжета и персонажей иной раз переворачивает все с ног на голову, но пьесы выдерживают даже это.

Что тут существенно: при диаметрально разных трактовках рождаются одинаково сильные спектакли. Возьмем для примера скандально известный финал "Укрощения строптивой", где Кэт призывает жен покоряться мужьям. Режиссер и актриса (или актер) могут произнести речь Катарины так, что она будет либо абсолютно искренней, либо столь же ироничной от первого до последнего слова. Пьесы Шекспира можно читать и так, и эдак, а значит, их смысловой потенциал неисчерпаем.

Я страстно люблю Шекспира вот уже более тридцати лет, с тех пор, как играл Макбета в школьном спектакле и черпал вдохновение у блистательных учителей (в двух старших классах мы изучали "Гамлета", "Сонеты", "Антония и Клеопатру", "Как вам это понравится" и "Генриха IV" (часть 1-я) — куда больше, чем предписано в школьных программах в XXI веке). Долгие годы я смотрел и читал Шекспира, вел по нему курсы и писал о нем книги. Мне казалось, что я знаю его вдоль и поперек, однако, готовя собрание сочинений для Королевской шекспировской труппы, я постоянно открывал для себя нечто новое на самых разных уровнях: от лингвистических мелочей до особенностей персонажей или сценического контрапункта. Сочетание языковой плотности и психологизма деталей, допускающих различные толкования, и составляет *потенциал творческой энергии* шекспировских пьес, которого, по большей части, нет у творений Хэйвуда.

Впрочем, здесь правильнее было бы сказать "*сохранившихся* творений Хэйвуда". До нас дошло меньше четверти его пьес. Десятки, в том числе "Леди Джейн", "Дик-головорез", "Рождество приходит лишь раз в году" и "Слепой глотает много мух", утрачены. Хэйвуд не любил издавать свои пьесы — предпочитал держать их в рукописях для актеров-исполнителей, а в печати оставаться стихотворцем.

Это подводит нас ко второму критерию культурного выживания — доступности. Критерий менее возвышенный, чем адаптивность, но ничуть не менее важный. Вспомним истоки западной драмы. Между V и II веками до нашей эры в Древ-

ней Греции каждый год на Дионисийских празднествах три дня подряд показывали три трагедии и сатировскую драму, каждый день — нового драматурга. Из-за пожара Александрийской библиотеки почти все эти пьесы пропали. Сохранилось лишь тридцать два произведения Эсхила, Софокла и Еврипида, а также множество мелких фрагментов. Кто знает, как выглядела бы греческая трагедия, не сгори все остальное? Точно так же, кто знает, как выглядел бы Шекспир, если бы от его времен сохранились не пять сотен пьес, а весь корпус?

Один из важнейших документов елизаветинского театра — дневник и конторская книга Филипа Хенсло, который владел театром "Роза" и был главным конкурентом шекспировского "Глобуса". Хенсло каждый вечер записывал, какая пьеса ставилась, каков был сбор, сколько было уплачено драматургу, поставщику костюмов и так далее. Однако бóльшая часть заказанных им пьес утрачена. Сохранись они, мы, возможно, несколько иначе воспринимали бы некоторые пьесы Шекспира, хотя бы потому, что и он, и другие драматурги, писавшие по заказу Хенсло, нередко перелагали одни и те же известные сюжеты. Например, сохранилось краткое изложение пьесы "Троил и Крессида", написанной для Хенсло командой драматургов. Нет сомнений, что Шекспир писал своих "Троила и Крессиду" в качестве ответа и что его труппа взялась за историю, которую конкуренты уже показали в некой определенной трактовке. Шекспировский "Гамлет" — такой же ответ или переработка более старого, не дошедшего до нас "Гамлета". Можем ли мы понять до конца смысл "Троила и Крессиды" или "Гамлета", если у нас нет пьес, от которых Шекспир отталкивался?

Доступность — результат непредвиденного стечения обстоятельств, в силу которых сохраняются те или иные тексты или другие культурные артефакты, — имеет решающее значение. Канон английской драмы сформировался после Реставрации. Чаще всего ставились и перерабатывались (а значит, и обращали на себя внимание критиков) те пьесы, которые были опубликованы в виде собраний. Таких крупных собраний было всего три. В 1616 году Бен Джонсон опубликовал свои сочинения, включая и драматические. В 1623-м коллеги Шекспира по труппе напечатали так называемое Первое фолио, куда вошли тридцать шесть его пьес. А в 1647-м появилось фолио сочинений команды "Бомонт и Флетчер". (Кавычки необходимы, потому что ученые доказали: многие из этих пьес написаны либо только Флетчером, либо вместе с Филипом Мессинджером или другими соавторами; Бомонт

умер молодым, и знаменитый тандем "Бомонт и Флетчер" просуществовал очень недолго. Флетчер сотрудничал и с другими драматургами, включая Шекспира.)

Некоторые пьесы не сохранились в первозданном виде; так, например, бывало, когда Джон Драйден или Афра Бен[1], найдя написанное до Гражданской войны драматическое произведение, допустим, Томаса Деккера или Джеймса Ширли, на его основе сочиняли собственное. Однако в целом, с XVII века и до Первой мировой войны в театральном каноне доминировали три названные собрания. Я могу вспомнить лишь одну не входящую туда пьесу, которую постоянно ставили в тот период: это "Новый способ платить старые долги" Филипа Мессинджера о сверхзлодее сэре Джайлзе Оверриче, который для многих поколений актеров оставался самой желанной нешекспировской ролью.

В диалоге с настоящим Шекспир воспринимается по-новому. Но диалог между современностью и культурой прошлого в немалой степени зависит от доступности текстов и артефактов. В итоге образуется замкнутый круг: возрождение сохранившихся трудов разжигает интерес к ним. Чем чаще пьесу ставят в театре, тем быстрее растет спрос на соответствующее печатное издание. Конкуренция издателей ведет к умножению конкурирующих тиражей пьесы, что еще больше увеличивает ее доступность.

Переломным моментом в публикации шекспировских текстов стал Акт об авторском праве (принятый в 1709-м, вступивший в действие в 1710-м). Впервые авторское право было закреплено за автором. Если я издатель и знаю, что пьесы Шекспира делают хорошие сборы, я хочу иметь его в своем каталоге. Одна беда — Шекспир умер, и я не могу подписать с ним договор о передаче авторских прав. Поэтому я заказываю подготовку нового издания Шекспира и ставлю свой копирайт. Так произошло в начале XVIII века — и происходит по сей день. Предприимчивый книготорговец Джейкоб Тонсон увидел, что прежние собрания Шекспира выглядят устаревшими, рассудил, что пришло время для нового, исправленного издания — без опечаток, с упорядоченной последовательностью актов и сцен, современным правописанием, комментариями и бойким предисловием. Он поручил работу поэту и драматургу Николасу Роу, но копи-

1. Джон Драйден (1631–1700) — английский поэт, драматург, критик, введший в поэтическую практику александрийский стих.
Афра Бен (1640–1689) — английская романистка, поэтесса, драматург.

райт сохранил за своим издательским домом. Если кто-либо другой решал печатать Шекспира, ему следовало подготовить собственное издание. Первоначально срок копирайта был коротким: двадцать один год для уже опубликованных произведений, четырнадцать — для тех, что выйдут после принятия акта. Так что в XVIII веке примерно каждые двадцать лет Тонсон и его наследники (семейная фирма) заказывали кому-нибудь новое издание Шекспира и, в частности, новое предисловие, чтобы обновить копирайт. Заключая контракт с видными литераторами, такими как Александр Поуп и Сэмюэл Джонсон, Тонсоны успешно сохраняли контроль над шекспировскими текстами.

Однако и другие издатели стали готовить свои редакции Шекспира, чтобы отхватить кусок рынка, так что от десятилетия к десятилетию число изданий росло, и в каждое входили чуть-чуть иные варианты. Если сложить вместе напечатанные за это время полные собрания и отдельные пьесы, получатся тысячи книг. И примерно каждые двадцать лет выходило новое издание, более или менее отражающее новый подход к публикации Шекспира. Здесь сила обратной связи видна во всей своей красе. Собрания замечательных драматургов Томаса Хэйвуда и Джона Марстона напечатали по одному разу в конце XIX века. В то же самое время рынок требовал (или, по крайней мере, выдерживал) бесчисленные переиздания Шекспира.

Таким образом, в культуре Британии, США, да и остального мира циркулировало и конкурировало множество Шекспиров. Об этом я и рассказывал в первом издании этой книги[1]. Однако что происходит с ним сейчас, в XXI веке? Каковы его отличительные черты — каков его “гений” — сегодня?

Ответить на этот вопрос поможет история самой книги. В 1995 году лондонское издательство “Пикадор” попросило меня написать о Шекспире для широкой публики. Любопытно, что ни одно нью-йоркское массовое издательство книгой не заинтересовалось. Американские издатели в один голос заявили, что единственный рынок для Шекспира — научный. В итоге “Гений Шекспира” стал бестселлером в Британии и провалился в Америке, где его опубликовало научное издательство.

В следующие десятилетия популярные книги о Шекспире пошли косяком. Появился десяток биографий для массового читателя. “Шекспир. Изобретение человека” Харолда Блума

1. Jonathan Bate. The Genius of Shakespeare. — 1997.

разошлось в Соединенных Штатах стотысячным тиражом. Отчасти это следствие мощной рекламной кампании, однако должна быть и более глубокая причина, по которой в начале 90-х в Америке не было массового рынка для Шекспира, а в конце — возник огромный спрос.

Причина эта — Голливуд. Кино — ключ к современной массовой культуре. Существует традиция шекспировских экранизаций, восходящая еще к немому кинематографу. Шекспира перелагали на язык фильмов, в точности так, как перелагали на языки других искусств на протяжении всей их истории. Однако "Макбет" Романа Полански в 1971-м провалился с треском, и в следующие двадцать лет Голливуд за Шекспира не брался. Из шекспировских фильмов этого периода прогремел только "Ран" Акиро Куросавы (1985) — история короля Лира в самурайском антураже, — но его коммерческий успех не связан напрямую с Шекспиром. Из заметных шекспировских фильмов той поры можно вспомнить лишь "Бурю" Дерека Джармена (1979) — классический малобюджетный продукт киноавангарда, интересный своим видением гендерной политики и радикально английского духа, но кассового успеха не завоевавший.

Семидесятые и восьмидесятые были бурными десятилетиями в шекспироведении. Сторонники разных литературных школ — феминистки, последователи "нового историзма", постколониалисты, ЛГБТ-теоретики, деконструктивисты — сражались за идеологию и трактовки. Однако что касается Шекспира, в массовой культуре стоял мертвый штиль. Лишь с неожиданным коммерческим успехом "Генриха V" Кеннета Браны в 1989-м Шекспир вернулся на большие экраны. В 90-е фильмы по нему шли один за другим, включая "Гамлета" Франко Дзеферелли с Мэлом Гибсоном (1991) и "Много шума из ничего" Браны (1993). В 1996-м вышла лента База Лурмана "Ромео + Джульетта". Само название показывало, что Шекспира теперь продают по-новому. Неожиданно выяснилось, что Бард не только делает в прокате огромные сборы, но и благодаря стилю Лурмана, саундтреку и харизме Леонардо Ди Каприо нравится молодежи. В том же году вышел "Гамлет" Браны, "В поисках Ричарда" Аль Пачино и прекрасная, недооцененная "Двенадцатая ночь" Тревора Нанна.

Внезапно Шекспир оказался повсюду. В итоге новую жизнь получил сценарий "Влюбленного Шекспира", пылившийся на полке с тех пор, как Джулия Робертс отказалась играть Виолу в первой версии фильма. Пятьдесят наград, одобрение критики и стомиллионные сборы — "Влюбленный Шекспир" стал классическим "новым прочтением", которое

одновременно утверждало "гений" Шекспира и делало его по-человечески доступным.

Фильм понравился Голливуду, поскольку обыгрывал аналогию между миром шекспировского театра и его собственным миром: требования продюсера Хенсло, дедлайны сценариста, капризы ведущего актера, дружбу-соперничество в творческой команде — все как в Голливуде. И хотя любовная линия в фильме полностью выдумана, игры с переодеванием и неопределенная сексуальность юноши-актера были созвучны как настроениям общества, так и повышенному интересу литературоведов к вопросу пола у Шекспира. Очень по-шекспировски лента угодила сразу нескольким категориям зрителей. Шекспир писал и для "партера" (ремесленников и подмастерьев, плативших по пенни за стоячее место), и для среднего класса (судейских и представителей других уважаемых профессий), и для короля с придворными. Точно так же "Влюбленный Шекспир" понравился и почитателям Барда, и киноманам, и просто любителям романтических кинокомедий.

Итак, в 1998-м Шекспир сделался ньюсмейкером. В 1997-м литературоведы морщились от мещански-вульгарного слова "гений". После 1998-го, во многом благодаря триумфу "Влюбленного Шекспира", довершившему успех "Ромео + Джульетты", слова "Шекспир" и "гений" в массовой культуре вновь стали синонимами, как уже было в романтический период XVIII–XIX веков.

В последний год XX века СМИ много обсуждали, кто — самая влиятельная личность уходящего тысячелетия. Иоганн Гуттенберг? Мартин Лютер? Исаак Ньютон? Чарлз Дарвин? Однако беда в том, что, не будь их, те же открытия и перевороты совершили бы другие. Гении есть в любой области, но уникальные — лишь в искусстве. Вот почему в проведенном Би-би-си опросе "Человек тысячелетия" победителем заслуженно стал Уильям Шекспир. Заметим, ему повезло и со временем опроса: "Влюбленный Шекспир" уже прогремел в США, впереди его ждали Англия, а вскоре и урожай "Оскаров".

Таким образом, на исходе тысячелетия статьи о Шекспире стали появляться не только в театральных и книжных разделах газет и журналов, но и на страницах новостей. В 1999 году "Индепендент" заказал мне материал о Шекспире для первой полосы, где обычно помещают рассказы о ведущих политиках и других знаменитостях, чаще всего упоминавшихся в новостях последней недели. Теперь, десятилетием позже, мне думается, что моя статья была вполне в духе той манеры говорить о Шекспире, о какой до "Влюбленного Шекспира" нельзя было и помыслить. Остается она типич-

ной и для нашего сегодняшнего восприятия Шекспира, так что приведу ее целиком:

Четыреста тридцать пятый год выдался для него удачным. Он — любимец Голливуда, новой картине сулят кучу "Оскаров", а на родине его только что выбрали "Человеком тысячелетия". Его голову ежедневно суют в кассовые машинки (посмотрите на голограмму на своей кредитной карточке), редакторы новостных отделов тащат из его трудов эффектные заголовки ("Бить или не бить?" — о введении экономических санкций). На нем держится мультимиллионная торговля по всему миру; он кормит владельца чайной в Стратфорде-на-Эйвоне, модного профессора в Калифорнии, издателя учебной литературы в Индии.

Он водит гусиным пером в правом верхнем углу монитора, где служит Помощником в программе "Word Windows-97". Если бы душеприказчики запатентовали его образ, как сделали это попечители Мемориального фонда принцессы Дианы, его потомки были бы в тысячу раз богаче Билла Гейтса. На самом деле, наследников-потомков давным-давно нет, но важно не это: он в крови у нас у всех. Наше восприятие юношеской любви определяется "Ромео и Джульеттой", болезненного самоанализа — "Гамлетом", губительного честолюбия — "Макбетом". История Уильяма Шекспира — как она началась? И опустится ли когда-нибудь занавес?

Его отец и мать были из уорикширских фермеров. Отец переключился с мясного производства на кожевенное. Джон Шекспир был типичный английский мелкий предприниматель, рачительный и добропорядочный, немного склонный к сутяжничеству — опора городского совета. Как олдермен он мог бесплатно учить своих детей в местной грамматической школе, чем оказал своему сыну Уиллу неоценимую услугу.

Сеть грамматических школ, созданных в XVI веке, была крайне важна для объединения страны при Елизавете I. Образование стало питательной почвой для процветания Британии, для ее богатой культурной жизни. Мы не знаем, как далеко продвинулся Уилл в учебе до того, как уйти из школы. А что он делал до двадцати восьми лет — по-прежнему одна из величайших тайн английской литературы. Шекспироведы, в основном, придерживаются теории, которую первым предложил в конце XVII века Джон Обри. Согласно этой теории, Уилл преподавал в сельской школе. Некоторые зыбкие косвенные доводы позволяют предположить, что он учительствовал и в некоем католическом ланкаширском семействе. Юристы предпочитают верить, что он был помощником адвоката. Люди действия склонны воображать его солдатом на полях Фландрии, путешественником по Италии или моряком (учитывая, что Стратфорд находится так далеко от моря, насколько это вообще

возможно на нашем маленьком острове, интригует, как случилось, что Шекспир так ярко живописал штормы, плесневелые корабельные сухари и сонных юнг на головокружительных мачтах).

В восемнадцать лет он женился на Энн Хэтауэй, которая была восемью годами старше и к венчанию уже три месяца как беременна от него. В последующие годы ему, очевидно, случалось бывать в Стратфорде: близнецы, Гамнет и Джудит, родились двумя годами позже. Однако так называемые "темные годы" заканчиваются лишь в 1592-м, когда он объявляется в театральном Лондоне.

Здания театров, профессиональные драматурги, пьесы, написанные для широкой публики, а не для аристократов-покровителей, — все это были новшества, появившиеся под конец правления Елизаветы. Талантливые выпускники Оксфорда, из которых самым заметным был Кит Марло, создавали драматических героев и антигероев невиданной прежде мощи и целостности: Тамерлана Великого, доктора Фауста, Варавву, богатого мальтийского еврея. В лондонском театральном мире безраздельно царили махинатор Филип Хенсло, владелец театра "Роза", и его харизматичный ведущий актер — Эд Аллен. Внезапно явившийся невесть откуда актеришко с провинциальным акцентом и неоконченной грамматической школой за плечами начал переделывать старые пьесы, крадя популярность у людей с университетским образованием. Народ валом валил на его эпическую драматизацию битвы между храбрым англичанином Тальботом и хитрой француженкой Жанной д'Арк, восхищался тарантиновским черным юмором в кровавой трагедии "Тит Андроник".

В 1592 году умиравший в нищете драматург из "университетских умов" Роберт Грин предостерегал коллег от "выскочки-вороны, которая украсилась нашими перьями, вообразила, будто может греметь таким же белым стихом, как лучшие из вас, и мнит себя единственным Потрясателем сцены в стране". Через два года, когда Марло, убитого в кабацкой потасовке, уже не было в живых, "Потрясатель сцены" примкнул к новой актерской труппе, возглавляемой Ричардом Бербиджем, в сравнении с которым Аллен казался старым ломакой. Команда Хенсло еле сводила концы с концами. На последующие двадцать лет Бербидж и Шекспир и их труппа стали королями театрального мира. Они выстроили собственный театр — "Глобус", их приглашали играть при дворе. Кроме того, они были акционерами и делили прибыль. Пока драматурги-сдельщики получали гроши, Уилл Шекспир сколотил приличный капиталец. Будь он жив сегодня, он бы работал в Голливуде и получал процент от проката, а не просто разовые гонорары.

Как и Голливуд, шекспировский мир состоял из контрактов и дедлайнов, гипертрофированных творческих "я" и подсиживания. Эйвонский Бард в представлении 90-х годов XX века прагматичен,

расчетлив и умеет играть в команде — это исправление долгого перекоса. Романтики XIX века: Гёте и Гейне, Колридж и Китс, Гектор Берлиоз и Виктор Гюго — превратили Шекспира в символ универсального гения. Но для них он был одиноким художником, творящим в соответствии со своим вдохновением, что не учитывало командной природы его гения.

Начал он с того, что латал и улучшал чужие пьесы. Как Тома Стоппарда пригласили подшлифовать диалоги во "Влюбленном Шекспире", так самого Шекспира звали, чтобы придать остроты коллективным произведениям, добавить несколько сцен, что ему особенно удавались: например, разговор политика с толпой в "Сэре Томасе Море", остроумная попытка соблазнения в "Эдуарде III". Под конец профессиональной карьеры он охотно писал в соавторстве с Джоном Флетчером, сменившем его на посту штатного драматурга труппы "Слуги короля". Он постоянно учитывал актерские просьбы. Последние исследования показали, что многие его величайшие пьесы претерпевали изменения, пока шли на сцене.

Что известно о личной жизни Шекспира в этот период? Мы знаем несколько его адресов на востоке и юге Лондона, знаем, что он до последнего тянул с уплатой налогов. В 1604-м снимал квартиру в Криплгейте, из-за чего некоторое время спустя был вызван свидетелем по иску хозяйского зятя из-за недополученного приданого. Показания Шекспира характерно уклончивы. Касательно его супружеской жизни (и внебрачных связей) есть только домыслы. Сонеты обращены к прекрасному знатному юноше, возможно, графу Саутгемптону или графу Пемброку, а возможно, вовсе и не к ним, а к неверной "смуглой леди". Продиктованы ли они гомосексуальностью? Порывами сладострастия? Женоненавистническим гневом? Или это просто изысканная игра ума, набор фантазий, как и пьесы? Мы не знаем. В одном можно быть уверенными: связь между его личной жизнью и творчеством была куда более опосредованной, чем предполагает романтическая традиция, согласно которой любое творчество непременно автобиографично. В наше время трудно принять ренессансную идею, что сонет, как бы страстно он ни звучал, это прежде всего упражнение ума на манер музыкальной композиции.

Детей больше не было, но брак сохранялся. Примерно в 1612 году Шекспир то ли из-за болезни, то ли просто из-за усталости вернулся в Стратфорд. Он уподобился собственному отцу: рачительному хозяину, немного склонному к сутяжничеству, почтенному жителю провинциального городка. Каковы были его чувства к Энн? Некоторые усматривают оскорбление в знаменитых словах его завещания, согласно которому ей оставлена "вторая из лучших моих кроватей". Однако, безусловно, самую хорошую кровать разумнее было оставить дочери Сюзанне и ее мужу, местному врачу. Уж наверное у вдовы потребности поскромнее.

Шекспир был непревзойденным гением скрытности. Его персонажи говорят сами за себя — автор благоразумно помалкивает. В некоторых пьесах есть намек на скрытый католицизм, но ничего более определенного. Он знал, что сложный вопрос куда драматичнее простого ответа, благодаря чему предоставил нам возможность проецировать на автора наши собственные мнения. Режиссерам-шестидесятникам его пьесы несли веселую анархию и презрение к властям, для консервативных политиков восьмидесятых Шекспир был глашатаем национальной гордости и общества, основанного на строгой иерархии. Согласно Хорхе Луису Борхесу, разгадка Шекспира в том, что он одновременно "всё и ничто".

Так что пока актеры играют его пьесы, читатели проникаются его словами, а творцы вдохновляются его примером, Шекспир будет жить. В новом тысячелетии появятся новые трактовки, которые мы не в силах и вообразить. Однако есть что-то особенно обаятельное в Уилле миллениума. С 60-х по 80-е существовала непреодолимая пропасть между "радикальным" и "традиционным" Шекспиром. Шекспир 90-х менее категоричен. Мы согласились принять его двойственность.

Что ждет Шекспира в будущем? Каким он будет через несколько лет и чем Шекспир XXI века уже сейчас отличается от Шекспира XX века? Возможных ответов много, но самый, наверное, насущный связан с переходом от культурной парадигмы холодной войны (конфликт радикальных и консервативных трактовок Шекспира во многом определялся именно этой парадигмой) к противостоянию между Западом и исламизмом.

Во второй половине прошлого столетия — с тех пор как эту роль сыграл борец за права американских чернокожих Пол Робсон, — фигура Отелло очень сильно влияла на восприятие расового вопроса, будь то борьба с сегрегацией в Америке или с апартеидом в Южной Африке. С тех пор как в ЮАР пришел к власти Нельсон Мандела, а в Штатах всерьез заговорили о чернокожем президенте, прочтение "Отелло" в свете расового вопроса отчасти утратило актуальность. Однако стоит лишь немного повернуть этот многогранный алмаз, и он вспыхнет по-новому. Во времена Шекспира слова "мавр" и "магометанин" были почти синонимами. Действие пьесы происходит в эпоху столкновения христианского мира с Османской империей. Проблема Отелло связана с его мусульманским происхождением. Она отражена уже в названии: "История Отелло, венецианского мавра", где мавр означает мусульманин, а Венеция — синоним торговли, капитала, западного прогресса. После одиннадцатого сентября пьеса ждет нового прочтения.

Шекспир XXI века затрагивает мусульманские ценности и в вопросе о браке. Последствия непослушания дочери отцу, который выбрал ей жениха, — главный мотив как трагедий (Джульетта, Офелия, Дездемона), так и комедий (Гермия, Джессика, Бьянка). Для современного западного общества, в котором молодой человек чаще всего не предупреждает потенциального тестя, что собирается сделать предложение его дочери, тема кажется архаичной. Однако для мусульманской молодежи вопрос по-прежнему животрепещущий. В моноспектакле "Ничья. История сумасбродной чужачки" писательница Ясмин Алибхай-Браун рассказывает о роли Шекспира в ее жизни, начиная с того, как девочкой-подростком из азиатско-мусульманской семьи в Уганде играла роль Джульетты в школьном спектакле, где Ромео был чернокожий мальчик. Они целовались на сцене, после чего отец выгнал Ясмин из дома и не разговаривал с нею до самой смерти. Для нее Шекспир — не архаика, а живое присутствие. Он по-прежнему наш современник.

Сэмюэл Шенбаум

“Стратфордский юбилей”

Перевод Екатерины Ракитиной

Королей надлежит короновать, и то, что запоздалая коронация Шекспира прошла в городе, где он появился на свет, было вполне уместно. “Стратфордский юбилей” (как назвали его устроители) состоялся, как ни странно, не в 200-ю годовщину рождения поэта – в 1764 году, а пять лет спустя, и не в апреле, как можно было ожидать, а почему-то в сентябре. Сбитые с толку горожане спутали приближающийся “Юбилей” с Еврейским биллем[1], всколыхнувшим политические страсти пятнадцатью годами ранее. Для лондонцев, которые не смогли посетить празднование, актер Сэмюэл Фут, горячо ими любимый за злободневные памфлеты, обнародовал по следам события “Определение, данное Дьяволом”:

Юбилей, как недавно выяснилось, есть подкрепленное шумихой приглашение всех и вся отправиться в незапряженных почтовых каретах в глухую местность, откуда не избирают представителей в парламент, где правят мэр и олдермены вместо магистрата, – дабы воздать хвалу великому поэту (коего обессмертили его творения), почествовав его одой – без поэзии, музыкой – без мелодии, обедом – без угощения и гостеприимством – без ночлега, маскарадом – без масок, скачками – по колено в воде, фейерверками – погасшими едва их запустили и пряничным амфитеатром – развалившимся, словно карточный домик, едва его возвели.

Место распорядителя “Юбилея” досталось Дэвиду Гаррику, первейшему ревнителю и исполнителю Шекспира на тогдашней сцене. Бард был для английского Росция[1] предме-

SHAKESPEARE'S LIVES by Shoenbaum (1993) pp.104-111. By permission of Oxford Press
© Екатерина Ракитина. Перевод, 2016

Сэмюэл Шенбаум (1927–1996) – американский ученый, шекспировед, преподавал в различных университетах США. Автор книги “Шекспир. Краткая документальная биография”. В “ИЛ” публиковалась глава его книги “Век Шекспира” (2014, № 5).

1. В 1753 году был принят закон о натурализации евреев (“еврейский билль”), который дал евреям иностранного происхождения возможность приобретать привилегии евреев, родившихся в Великобритании, но был отменен из-за антиеврейских волнений. (*Здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, – прим. ред.*)

1. Аллюзия на речь Цицерона в защиту знаменитого актера Квинта Росция. Произнесена, вероятно, в 76 г. до н. э.; содержит уникальные сведения по истории римского театра.

том молитвенного поклонения. В своем поместье в Хэмптоне он воздвиг храм в честь Шекспира, где водрузил изваянную Рубийаком[1] статую раздувшегося от вдохновения поэта, для которой позировал сам Гаррик. Позднее в Нортхемптоншире, в Аббингтонском аббатстве, — освященном тем, что к нему имела касательство леди Бернард, последняя кровная родственница драматурга, — Гаррик посадит шелковицу, подражая Шекспиру, который, по легенде, проделал то же самое в саду Нью-Плейс[2]. "Поступок этот — вполне серьезно размышляет автор "Сценической топографии"[3], — можно было бы счесть демонстративным, будь он совершен на публику".

Несмотря на особую близость Гаррика к Национальному поэту, сделанный Стратфордом выбор не всем пришелся по нраву[4]. "Если предполагается, что этот 'Юбилей' должен стать серьезным собранием в честь величайшего поэта в мире, — раздраженно вопрошал Стивенс[1], напечатавшийся под псевдонимом Зингис в "Паблик эдвертайзер" 23 августа 1769 года, — то почему было не поставить во главе литератора?.. Разве ученые мужи хуже оберегали бы славу поэта? Никто не спорит, Шекспир писал преимущественно для сцены, но разве из этого следует, что почести ему подобает воздавать одним лицедеям?" Нужно, однако, отдать должное главному распорядителю: Шекспиру на "Юбилее" было уделено почти столько же внимания, сколько и самому Гаррику.

Для празднований на берегах Эйвона возвели восьмиугольный деревянный амфитеатр классического образца — благоразумно измененного, чтобы походить на ротонду в Рэниле[2] и удовлетворять современным вкусам. Ротонда, семидесяти футов в диаметре, со сценой, достаточно просторной для сотни выступающих, и залом для танцев, способная вместить тысячу зрителей, была обтянута изнутри алым бархатом и освещена великолепными люстрами, которые на протяжении двух месяцев отливал "Гибби"

1. Луи Франсуа Рубийак (1702–1762) — французский и английский скульптор, автор многочисленных бюстов, надгробий и статуй известных людей, в том числе Георга Генделя, короля Георга II и многих других.
2. Дом Шекспира в Стратфорде на углу Чейпел-стрит и Чейпел-лейн, где он умер.
3. Джеймс Норрис Брейер "Сценическая топография, или Места рождения, проживания и надгробий величайших актеров" — первое издание1923 г.; последнее — 2012 г.
4. Ученые предлагали на место распорядителя празднества доктора Джонсона. Марта Уинберн Ингленд рассматривает эту небольшую бурю страстей в "Юбилее Гаррика" (Коламбус, Огайо, 1964), недавнем и занимательном отчете о тогдашнем юбилее. (*Прим. автора.*)

1. Джордж Стивенс (1736–1800) — английский комментатор и издатель Шекспира
2. Рэнил-гарденз — общественный парк в Челси с большим зданием ротонды в стиле рококо. Разбит в XVIII в. на территории поместья Рэнил.

Джонсон — капельдинер при ложах в "Друри-Лейн". Здесь была съедена огромная черепаха весом в 327 фунтов, приготовленная Гиллом из Бата; здесь проходили представления и костюмированный бал.

Самый прославленный знаток Шекспира не явился — отсутствие Сэмюэла Джонсона заметили и огорчились. Он поправлялся после болезни и предпочел на время "Юбилея" укрыться у Трейлов в Брайтоне. Не приехала и остальная просвещенная публика. Зато Босуэлл, с радостью отложив лечение венерического недуга, явился и, вступив в сонный городок, где проживало 2 287 душ, испытал (по его собственным словам) чувства, подобные тем, что нахлынули на Цицерона в Афинах. В первое утро, в среду, 5 сентября, загромыхали тридцать пушек, по всему Стратфорду зазвонили колокола[1], а певцы — актеры в фантастических костюмах — пели в сопровождении кларнетов, флейт, гобоев и гитар: "Встань вместе с солнцем, красота, / Шекспиру поклонись". Во время торжественного завтрака в ратуше ополчение графства играло "Уорикшир" Дибдина, и Босуэлл подпевал хору: "Таких не знали Уиллов, как уорикширский Уилл". Даже некогда незаконно подстреленный Бардом олень послужил к вящей славе края: "Таких воров не знали, как уорикширский вор". Бюст в церкви Святой Троицы был увит гирляндами, а вместо религиозного обряда была исполнена "Юдифь", оратория доктора Томаса Арна[1], дирижировавшего оркестром театра "Друри-Лейн" в полном составе с солистами и хором. Потом процессия с музыкантами во главе, убранная юбилейной лентой всех цветов радуги (символизировавших универсальный гений поэта) и юбилейной медалью с изображением Шекспира и девизом "Таких, как он, нам больше не видать" проследовала к Месту рождения на Хенли-стрит. Там все пропели куплет, сочиненный по этому случаю Гарриком:

Здесь был Природы сын
взращен,
У Муз он принял камертон —
И зазвучала лира:
Она в сердцах отозвалась,
Ликуя, мы идем сейчас
Дорогою Шекспира[2].

Вечером в ротонде снова пели, потом был дан бал, после которого Доминико Анджело, мастер волшебных эффектов и виртуоз пиротехники, осветил ночное небо символическими радугами фейерверков. Так завершился первый день, обещавший назавтра еще большие радости.

Но на следующее утро зарядил дождь — сперва моросило, потом полило. Шествие шекспировских героев и проезд влекомой сатирами триумфаль-

1. Перезвон производил батальон звонарей, нанятых за три гинеи. (*Прим. автора.*)

1. Томас Арн (1710–1778) — английский театральный композитор.
2. Здесь и далее — стихи в переводе Е. Калявиной.

ной колесницы, на которой должны были помещаться Мельпомена, Талия и Грации, отменили. Отменили и коронацию Барда. Горожане начали роптать на устроителей "Юбилея", которые не построили навеса или укрытия на случай подобного осложнения. Теперь две тысячи празднующих столпились в ротонде, предназначенной для вдвое меньшего числа людей. Доктор Арн дирижировал "Одой Шекспиру", сочиненной Гарриком. Когда миссис Бэддли на бис исполняла свое соло "О тихий Эйвон...", Гаррик внезапно распахнул двери, так что все увидели волны, бьющие о неустойчивую постройку. Что произвело (согласно одному из свидетельств) впечатление "неодолимое и поразительное". Толпа захохотала, но смех тотчас превратился в слезы, потому что миссис Бэддли, создание прекрасное и умеющее брать за душу, продолжила чарующим сопрано:

О, Эйвон сребристый, над этим
потоком
Шекспир помышлял о
нетленном, высоком,
Ты зрел пляски фей и луны
волшебство
Над дерном священным —
над ложем его.

О, Эйвон, ты песней струись
вдоль брегов,
Будь лебедь, как прежде, белее
снегов.
О, слава, безбрежно твое
торжество
Над дерном священным —
над ложем его!

Затем толпа еще больше взволновалась, услышав юбилейную речь Гаррика, кончавшуюся строкой: "Таких, как он, нам больше не видать", произнесенной (как сообщает недружелюбный очевидец Дибдин) "с такой силой... что пытаться описать это бессмысленно". Следом актер натянул перчатки, в которых, согласно преданию, выходил на сцену сам Шекспир. Рукоплескания были столь неистовы, что обрушилось несколько скамей, а лорда Карлайла лишь чудом не придавило упавшей дверью.

В тот вечер был маскарад, на котором корсиканец Босуэлл, блиставший в алых бриджах и гренадерке с золотой вышивкой "Viva la Libertà", танцевал менуэт в воде, переливавшейся через носки его башмаков. Некоторые из праздновавших, покидая ротонду, к несчастью, угодили в затопленные канавы; более благоразумные дождались рассвета и перешли по доскам, перекинутым от входа, к ожидавшим их экипажам. Нашлись и такие, кто заявил, что потоп — Божье наказание за идолопоклоннический "Юбилей".

Следующее утро стало началом краха. Многие ушли раньше времени. Основным событием должны были стать "Юбилейные скачки" пяти жеребчиков на затопленной дорожке луга Шоттери. Кубок с гербом Шекспира, оцененный в пятьдесят гиней, выиграл конюх Джон Пратт. Он признался, что совсем мало знает о пьесах мастера Шекспира, но, тем не менее, будет бережно хранить памятный подарок. В тот вечер давали бал: миссис Гаррик, тан-

цевавшая менуэт, вызвала общий восторг своим изяществом; в четыре утра распорядитель бала сдал знаки отличия. Так закончился "Стратфордский юбилей": нелепый, превращенный в источник прибыли, но вместе с тем в чем-то и трогательный. Неодобрительные замечания о том, что Шекспир отражает эстетические принципы предшествующих эпох, потонули в криках восторга; венценосец, которого чествовали в этот день в Стратфорде, явно правил по высшей воле.

Юбилейные торжества, как легко было предвидеть, повлияли и на другие мероприятия. В садах Мэрилебона[1], где впоследствии в церкви начала XIX века Роберт Браунинг на близлежащей Уимпол-стрит обвенчается с Элизабет Барретт, Сэмюэл Арнолд еще до сентября представил "Оду в честь Шекспира" на слова Фрэнсиса Джентльмена — актера из Дублина; затем последовала демонстрация "весьма элегантного" прозрачного храма Аполлона работы синьора Бигари; а дальше — фейерверки, иллюминация и "карнавальные костюмы, но без масок"; в октябре того же года действо, сочиненное для Стратфорда, было поставлено Гарриком в "Друри-Лейн", где выдержало девяносто представлений, поразивших воображение множества зрителей.

Юбилей заметно подстегнул и индустрию реликвий. Мы уже упоминали перчатки Барда, в которые столь эффектно облачился Гаррик. В год празднования его брат Джордж купил в соседнем Шоттери, в коттедже, где, как утверждалось, жила Энн Хэтауэй, еще одну пару шекспировских перчаток, а также одну из его чернильниц. И, словно в ответ на молитвы туриста, обнаружились стул поэта, его рожок для обуви, его перстень-печатка и пес — "пятнистый, словно прокаженный" потомок шекспировского далматина. Прославленный, пусть и не всегда аккуратный, антиквар Джеймс Уэст, живший в трех милях от Стратфорда, с гордостью владел деревянной скамьей, на которой Шекспиру весьма нравилось восседать, а также глиняной полупинтовой кружкой, из которой Шекспир каждую субботу пил эль в местном заведении. "Недавно я проезжал через Стратфорд-на-Эйвоне в Уорикшире, место, где родился Шекспир, — писал Георг Лихтенберг 18 октября 1775 года. — Я осмотрел дом поэта и посидел на его стуле, от которого уже начинают отрезать кусочки. Я тоже заполучил кусочек стула за шиллинг". Достопочтенный Джон Бинг в 1785 году купил кусок дубового стула "размером с трубочную топталку" и нижнюю перекладину. И, тем не менее, в 1790 году сей предмет мебели удивительным образом смог выдержать княгиню Чарторыйскую, прибывшую из Польши к месту рождения и пребывавшую во власти того же чувства преклонения, что влекло богомольцев к дому Богородицы в Лорето. Она так очаровалась стулом, к которому прижимался священный тыл непревзойденного

1. Фешенебельный квартал Лондона.

Барда, что четыре месяца спустя отрядила своего секретаря приобрести оный стул за любые деньги; уплатив двадцать гиней, он получил вместе с сокровищем документ о его подлинности на бумаге с печатью. Данный романтический случай побудил, по крайней мере, одного из сынов Стратфорда воспеть произошедшее. В рукописном панегирике, ныне хранящемся в собрании записей родины Шекспира, поэт Джордан писал:

Да, здесь княгиня Чарторыйска
побывала,
Она Орловски раздобыть сей
стул послала:
На нем покоилось седалище
Поэта,
Когда Поэт о славе грезил в оны
лета.

Со временем к реликвиям, выставленным в Стратфорде, добавятся испанская шкатулка для карт и игральных костей, подаренная Шекспиру принцем Кастилии, остатки мушкета (также испанского), из которого поэт застрелил оленя в Чарлкоут-парке, и "златотканый покров для туалетного или обеденного стола", преподнесенный поэту "его другом и почитательницей, королевой Елизаветой".

Незадействованным остался, по крайней мере, один аттракцион, способный принести прибыль. Нью-Плейс, еще одно святилище для последователей шекспировского культа, в 1753 году купил достопочтенный Фрэнсис Гастрелл, вышедший на покой викарий Фродшэма. Рукописный дневник его путешествия по Шотландии, написанный несколькими годами спустя, демонстрирует личность малоприятную — сварливую и не в меру гадливую, но вместе с тем не лишенную благочестия, способную оценить прекрасные памятники, руины и виды, — и достаточно человечную, чтобы прийти в ужас от жестокости шотландского духовенства, не желавшего крестить незаконнорожденных младенцев. Однако отношение к шекспировской собственности навеки запятнало его имя позором. Не желая платить полный налог за жилище, где он бывал лишь наездами, Гастрелл выразил свое несогласие довольно-таки энергичным образом: распорядился снести строение, после чего, сопровождаемый проклятиями и руганью, навсегда покинул Стратфорд. За полстолетия до того прежний владелец перестроил здание в неоклассическом стиле, так что потеря для поклонников Шекспира была не так уж велика, как, возможно, мнилось великодушному священнослужителю или как считалось какое-то время[1]. Во время своего пребывания в Нью-Плейс Гастрелл также нанял плотника, чтобы спилить и порубить на дрова знаменитую шелковицу, якобы чтобы избавить дом от

1. Почти до середины XIX в. считалось, что сэр Хью Клоптон просто подновил Нью-Плейс в 1720 г.; позднее высказывались предположения, что он его снес. Истина лежит где-то посередине между этими крайностями, но нет сомнения, что Клоптон "улучшил" дом, пристроив к нему георгианский фасад. (*Прим. автора.*)

сырости, появлявшейся из-за тенистого дерева, но на самом деле потому, что оно привлекало паломников. Томас Шарп, часовщик, понимавший ценность подобных священных предметов, купил древесину и за сорок лет вырезал из нее великое множество любопытных и полезных вещиц – куда больше, чем можно было бы ожидать, учитывая, что дерево было всего одно. Но в подробных обстоятельствах чудо, возможно, не должно вызывать удивления[1].

Юбилей также привел к написанию биографии – недлинной и небогатой фактами – "великого поэта природы и славы британской нации"; ее опубликовали в августовском номере "Лондонского журнала" и продавали в Стратфорде в качестве сувенира. В значительной степени списанная со статьи о Шекспире в "Biographia Britannica", она, в свою очередь, стала источником грядущих мемуаров. Празднество вызвало еще одну, куда более важную, публикацию в периодической печати: в июле 1769 года "Журнал для джентльменов" впервые опубликовал изображение места рождения Шекспира – прекрасную, подробную гравюру с рисунка Ричарда Грина (1716–1793), хирурга и аптекаря из Личфилда, брата Джозефа Грина, учителя грамматической школы Стратфорда, – в общем, все были свои, сплошная родня. Предание о том, что Шекспир сделал первый вдох в доме на Хенли-стрит, могло быть известно задолго до того, поскольку дом, где родился Шекспир, спокойно фигурирует на карте Стратфорда, составленной около 1759 года. Но статья в "Журнале для джентльменов" впервые предоставила эти сведения широкой читающей публике. "Не знаю, – рассуждал автор статьи, – можно ли с уверенностью сказать в наши дни, в каком именно покое появился на свет несравненный Шекспир". Однако блистательная интуиция позволила Гаррику угадать комнату, и во время празднования некий Томас Бекет устроил там лавку, где продавал юбилейные издания.

Стратфордские празднества внесли свою лепту и в становление Шекспира как общезначимого культурного героя. Он получил высочайшее народное признание, став персонажем книги анекдотов "Шутки Шекспира, или Юбилейный шут" (ок. 1769) – по большей части, "Курьезные истории, забавные происшествия и остроумные ответы", которыми похваляется титульный лист, чудовищно не смешны. <...>

Впоследствии возникли и более сложные и любопытные разработки шекспировского мифа. В 1790-х годах эксетерское общество джентльменов и ученых занялось беседами, в которых ученость перемежа-

1. Современные скептики могут прерваться на чтение предсмертного признания Шарпа. 14 октября 1799 г. в присутствии мэра и городского мирового судьи он поклялся на четырех евангелиях перед всемогущим Господом, что шелковица, которая "расла" в саду Шекспира, действительно была посажена поэтом и что все забавные безделушки и полезные вещи, изготовленные из нее, не имели никакого другого источника.

лась с пристойной веселостью — речь шла о Шекспире-скитальце. История о сэре Томасе Люси[1] приобретает более драматичный оттенок по мере того, как ширится социальная пропасть между жертвой и гонителем. “Сэр Томас Люси, облеченный могуществом и полнотой магистратской власти, видя пред собою дрожащего праздного юношу или слушая его рассказ об опрометчивом бегстве от ужасов суда, едва ли мог предположить, — восклицает один из собеседников (обозначенный лишь инициалами Т. О.), — что потомки узнают о нем от самого непутевого молодца, узнают — под унизительным прозвищем “Роберта Шеллоу, эсквайра, мирового судьи и coram!”[1].

1. Томас Люси, сэр (1532–1600) — владелец Чарлкоута, поместья близ Стратфорда-на-Эйвоне. Согласно анекдоту конца XVII в. Шекспир был наказан за охоту на оленей во владениях сэра Томаса. В отместку он написал сатирическую балладу и был наказан вновь, в результате чего ему пришлось покинуть родные места. Впоследствии Бард высмеял Люси в “Виндзорских насмешницах”.

1. Цитата из “Виндзорских насмешниц”: “...меня, эсквайра Роберта Шеллоу! Мирового судью в графстве Глостершир, и coram”. Перевод С. Маршака и М. Морозова. Coram — в присутствии (*лат.*).

Сергей Слепухин

Бойделл и конкуренты – промоутеры Шекспира

О, всемогущий поэт! Твои создания не идут в сравнение со всеми прочими; те всего лишь выдающиеся произведения искусства, и ничего более...[1]

Томас Де Квинси

КОГДА священное слово “Искусство” трепетно произносится вслух, многие из нас, закрыв глаза, мысленно переносятся в эмпиреи, блаженно представляя, как “Рафáэль вдохновенный / Пречистой девы лик священный / Живою кистью окончал, – / Своим искусством восхищенный, / Он пред картиною упал”. Увы, такая проза жизни, как деньги на хлеб насущный, часто вовсе не обсуждается, и порою остается лишь удивляться, что наш возлюбленный гений в конце пути оказался в канаве или бедламе. Однако жизнь состоит отнюдь не только из праздников. Нередко мировая слава художника может объясняться не только талантом, а, например, и тем ничтожным обстоятельством, что его жена, лишенная радости материнства (Дюрер был бесплоден), всю свою неуемную энергию направляет на организацию успешной розничной торговли гравюрами мужа и борьбу с контрафактным товаром. Или же тем, что сыновья отдают все силы тиражированию и популяризации картин отца – Брейгеля Старшего, оставляя собственное творчество на втором плане, а Рубенс догадывается применить юридические знания отца и брата для успешного бизнеса открытой им художественной мануфактуры с образцовым пиаром, маркетингом и защитой авторских прав.

© Сергей Слепухин, 2016

Сергей Викторович Слепухин (р. 1961) – поэт, художник, эссеист. В “ИЛ” опубликованы его статьи “Мотивы ‘Танца смерти’ у Томаса Манна” [2013, № 8] и “Бруно Шульц: от художника – к писателю” (2015, № 2).

1. Томас Де Квинси. О стуке в ворота у Шекспира (“Макбет”) / Перевод с англ. С. Л. Сухарева. – М.: Наука, 2000.

Конечно, секрет успеха не только в бизнес-тактике, но и в таланте, каторжном труде, случае и богоизбранности. Однако иной не умеет правильно подписать брачный контракт с Саскией ван Эйленбюрх или договор с заказчиками "Ночного дозора", а кто-то, берясь за кисть крайне редко и лишь по высочайшему распоряжению Его Величества, безошибочно рассчитывает каждый свой шаг и в конце концов добивается вожделенного — дворянского звания, золотой шпаги и вступления в Орден Святого Яго.

Юбилей Уильяма Шекспира Британия справляла с размахом. С начала XVIII века популярность драматурга стремительно росла, сменив равнодушие и скепсис предыдущих поколений. Наконец, в 1769 году она достигла апогея, и в Стратфорде-на-Эйвоне было торжественно отпраздновано двухсотлетие[1] поэта. Успеху мероприятия немало способствовало искусство гениального актера и постановщика Дэвида Гаррика (1717–1779) и его коллег из театра "Друри-Лейн". Гаррик преклонялся перед Шекспиром и воздвиг в 1756 году в честь поэта храм в Хэмптоне[2]. В юбилейный год рынок заполонили разнообразные изделия на тему пьес национальной знаменитости — вазы, табакерки, статуэтки и даже керамическая плитка! — а также товар с изображением театральных сцен и любимых актеров. Интерес к символу нации не исчез и в течение последующих двадцати лет.

В ноябре 1786-го печатник и книгоиздатель Джосайя Бойделл (1752–1817) ужинал в своем лондонском доме в компании друзей, известных английских художников: Джорджа Ромни, Пола Сэндби и Бенджамина Уэста. На встрече присутствовали издатель Джордж Никол, поэт Уильям Хейли и переводчик Тассо Джон Хул. Обсуждалась идея создания богато иллюстрированного издания пьес Уильяма Шекспира.

Через неделю Джосайя и его дядя Джон Бойделл во всеуслышание объявили об амбициозном плане: необходимо открыть галерею Шекспира, в стенах которой были бы собраны картины с изображением сцен и персонажей из пьес великого драматурга. Репродуцирующие полотна гравюры продавались бы по подписке, а их уменьшенные версии мож-

1. Юбилей отпраздновали не в двухсотую годовщину со дня рождения поэта, а в сентябре 1769 г., пять лет спустя после соответствующей даты — см. статью С. Шенбаума "Стратфордский юбилей".
2. Гаррик, выступавший с большим успехом в пьесах Шекспира на протяжении всей своей карьеры, хранил в этом построенном в саду на берегу Темзы домашнем музее обширную коллекцию реликвий поэта.

но было бы использовать для иллюстрации книжных изданий Шекспира. Предполагался выпуск и книг для школы.

Главой организованной фирмы "J&J Boydell" стал Джон Бойделл (1719–1804), и о нем стоит рассказать подробнее. Бойделл родился в Доррингтоне, графство Шропшир, в семье землемера, но выбрал иной, чем у отца, род занятий, в двадцать один год поступив в Лондонскую художественную академию св. Мартина. Увидев однажды, как работает гравер, Джон совершенно потерял голову и больше не мог ни о чем думать, кроме как о гравировальной доске. В мастерской Уильяма Генри Томса (ок. 1700–1758) с первых дней ученичества Джон приступил к выпуску гравюр по собственным рисункам. То были пейзажи. На следующий год Бойделл решил, что пора пойти дальше, и показал лондонцам 152 гравюры с пейзажами Лондона, Оксфорда и Уэльса. Удачный бизнес позволил Бойделлу быстро скопить капитал и через шесть лет уйти от Томса с тем, чтобы начать свое дело. Его магазин скоро начнет процветать, имя бизнесмена и художника узна́ют на континенте. За вклад в развитие национального гравировального искусства Королевская академия в 1773 году наградит Бойделла золотой медалью. Его усилиями в 1780-е Британия стала экспортером печатной продукции. На торжественном вручении награды сэр Джошуа Рейнолдс, первый президент Королевской академии, произнес речь, где отметил, что Джон Бойделл один сделал для развития искусства в Англии больше, чем вся Академия художеств. Неуемная энергия подвигла его в зрелые годы заняться политикой. В разное время он занимал в Лондоне высокие посты: был членом городского совета — олдерменом от Чипсайда (1782), шерифом (1785), лорд-мэром (1790).

Джон Бойделл основал шекспировскую галерею не только для получения прибыли, но и для поддержки британского искусства. Предприниматель поставил перед собой задачу создать историческое направление английской живописи и подключил к реализации этой идеи лучших художников своего времени. Имя Шекспира было уже настолько привлекательно, что Бойделлы легко увлекли проектом большое число людей. Как выразился Джон, великий драматург "обладал полномочиями, которых кисть и карандаш не могут достичь".

То было весьма рискованное предприятие. Джон Бойделл объявил о подписке, обещая сказочные прибыли. Надо учесть, что частных публичных галерей еще не существовало, Национальная галерея лишь зарождалась, а Академия художеств появилась не так давно.

Пригласили 33 художника и 46 граверов. Живописцы специализировались в самых разных жанрах: портрете, пейзаже, книжной иллюстрации. Один из них был театральным художником, в группе также числился и "официальный художник иностранных экспедиций"[1].

Самым почетным участником, естественно, был сэр Джошуа Рейнолдс. Олдермен заказал у него восемь картин для своей галереи, но художник сомневался и соглашался написать только одну. Правда, когда ему заплатили невиданную цену — 500 фунтов стерлингов, он преодолел сомнения и, в конце концов, сделал для Бойделла три картины. За одну из трех Рейнолдс получил рекордную сумму в 1000 фунтов!

Бойделл привлек самых опытных граверов. На рекламных листах были указаны восемнадцать прославленных имен: Франческо Бартолоцци (1727–1815), Луиджи Скьявонетти (1765–1810), Кэролайн Уотсон (1760–1814), Джеймс Хит (1757–1834) и другие.

Надо заметить, что граверам платили гораздо больше, чем живописцам. Генри Фюзели[2], например, получил за полотно 210 фунтов, в то время как Жан Пьер Симон за гравюру с той же картины заработал 315 фунтов. Самым высокооплачиваемым гравером был Франческо Бартолоцци, один из основателей Королевской академии художеств, с его именем в Англии связано распространение пунктирной (или точечной) манеры гравировки. Большинство гравюр бойделловской серии сделано в этой технике, а также в меццо-тинто и английской резцовой гравюре по офортной подготовке. Точечная техника гравюры была современна, позволяла создавать трехмерную иллюзию и заполнять недифференцированные пространства, такие как небо и море. Техникой гравюры владели многие живописцы, но Бойделл выбирал лучших и далеко не каждому предлагал участвовать в самом важном и ответственном этапе проекта. Глава компании поступал, как Рубенс: если Миддимен был непревзойденным в создании архитектурного ландшафта в духе Пиранези, то его и приглашали для гравировки этих фрагментов, а гравировку листвы поручали Фэрингтону и Смирку, которые считались мастерами именно этого вида работы и нередко трудились сообща.

1. Уильям Ходжес — участник второго тихоокеанского плаванья (1772–1775) Джеймса Кука, автор уникальных зарисовок Кейптауна, островов Пасхи, Таити и Антарктики. Одна из возвышенностей Антарктики названа его именем — Hodges Knoll.
2. Генри Фюзели, или Иоганн Генрих Фюссли (1741–1825) — швейцарский и английский художник, теоретик искусства.

Бойделл планировал печатать два комплекта гравюр: крупные в формате королевского фолио и без текста, и маленькие, с текстом шекспировских пьес и с комментариями Джорджа Стивенса[1], чтобы не допустить дублирования.

Шекспировская галерея Бойделла открылась в июне 1789 года, выставив 34 картины на сюжеты 21 пьесы, что вызвало всеобщее восхищение. Галерея располагалась в огромном здании на Пэлл-Мэлл, 52. Ранее здесь был книжный магазин Додсли, но потом дом перестроили, фасад обшили медью, над входом зритель мог видеть прекрасный скульптурный рельеф работы Томаса Бэнкса[2], изображающий Шекспира, сидящим между Музой драмы справа и Гением живописи слева на фоне скалы, символизирующей Парнас. Бэнкс в то время был весьма известным и преуспевающим скульптором, автором статуй классиков и памятников героям современности.

На верхнем этаже висели барельефы работы Энн Сеймур Деймер со сценами из пьес "Антоний и Клеопатра" и "Кориолан". Три зала второго этажа общей площадью почти в 400 квадратных метров были отданы под экспозицию. Поскольку абоненты получили бесплатные билеты на просмотр картин, появляться здесь стало модно — увидеть и быть увиденным. На первом этаже здания посетители могли купить оттиски гравюр с понравившихся полотен. В первый год экспонировалось 34 картины, на следующий — вдвое больше, в 1805-м (год закрытия) в залах висело 167 полотен 33 художников!

Вскоре галерея стала местом особого внимания иностранных туристов. "Хотя Лондон не имеет столько примечания достойных вещей, как Париж, однако ж есть что видеть, — писал из британской столицы в июле 1790 года русский путешественник Николай Карамзин[3]. — Англия, богатая философами и всякого рода авторами, но бедная художниками, произвела наконец несколько хороших живописцев, которых лучшие исторические картины собраны в так называемой *Шекспировой галерее*. Господин Бойдель вздумал, а художники и публика оказали всю возможную патриотическую ревность для произведения в действо счастливой идеи изобразить лучшие сцены из драм бессмертного поэта как для славы его, так и для славы английского искусства. Охотники сыпали деньгами для ободрения

1. Джордж Стивенс (1736–1800) — английский филолог, редактор текстов Шекспира.
2. Томас Бэнкс (1735–1805) — английский скульптор.
3. Н. М. Карамзин. Избранные сочинения в двух томах. — М.; Л.: Художественная литература. 1964. — Том 1. Письма русского путешественника. — С. 541.

талантов, и более двадцати живописцев неутомимо трудятся над обогащением галереи, в которой был я несколько раз с великим удовольствием. Зная твердо Шекспира, почти не имею нужды справляться с описанием и, смотря на картины, угадываю содержание... Картины Гамильтоновы, Ангелики Кауфман, Вестовы... очень хороши и выразительны".

Начинание Бойделла давало художникам заработок, несло вдохновение и в то же время известность. Круг "лучших английских живописцев" был широк, однако кое-кого все-таки не пригласили и тем жестоко обидели. Джеймс Гилрей[1] попросил у Бойделла разрешение на изготовление гравюры с картины Норткота[2], но получил отказ. Спустя некоторое время после неприятного инцидента произошло чрезвычайное происшествие: неизвестные вандалы ворвались в галерею и порезали несколько картин. Преступники, увы, остались не пойманными. Конечно, нет никаких доказательств, что погром организовал Гилрей, однако вскоре в Лондоне появилась карикатура, намекающая на то, что олдермен якобы умышленно портит дешевые работы в коллекции, чтобы набить цену прочим. Карикатура называлась "Шекспир, принесенный в жертву, или Отданный Алчности". Гилрей просто мстил, но выстрел попал в цель. На рисунке Бойделл стоит перед костром, где сжигают пьесы Шекспира, и сквозь дым олдермену является статуя самого классика. Над ней в небесах угадываются фрагменты некоторых картин галереи. На книге регистрации подписчиков восседает Аллегория Алчности, у нее — гнома в колпаке с ослиными ушами — в каждой руке по кошельку. Автор рисунка давал понять, что некоторые "проходимцы" приносят в жертву алчности национальное достояние. Аллегория Тщеславия нагло сидит на шее старенького Шекспира, свесив кривые ножки.

Появились у Бойделлов и конкуренты. Для бизнеса выбор товара, предмета торговли, ничуть не менее важен, чем выбор способа ведения дел. Неудивительно, что Дюрер, не без риска для жизни, сломя голову рванул как-то в Зеландию[3], чтобы успеть зарисовать выброшенного на берег кита. Во времена становления полиграфии и массового тиражирования от художника требовались оперативность и расторопность, такие же, как у современного журналиста.

1. Джеймс Гилрей (1757–1815) — английский художник и гравер, более всего известный как автор политических карикатур.
2. Джеймс Норткот (1746–1831) — английский художник.
3. Зеландия — самый крупный остров в Балтийском море.

Сложнее обстояло дело с Шекспиром, ведь он принадлежал каждому англичанину. Кроме того, основатели фирмы "J&J Boydell" добивались, чтобы классик стал достоянием всего цивилизованного мира! Цель благородная, но... не дающая монополии, а следовательно, полной гарантии на успех. Подражатели не заставили себя долго ждать.

Томас Маклин был удачливым книгоиздателем и дилером по продаже картин. В 1781 году он унаследовал 20 000 фунтов, которые решил использовать на рынке печати. Главным начинанием Томаса стала Галерея поэтов. Он объявил о своем проекте 1 января 1787 года, сообщив, что планирует заказать 100 картин, иллюстрирующих известные английские стихи. Галерея открылась, там были выставлены иллюстрации к произведениям 55 британских поэтов, в том числе Шекспира. Картины для Маклина написали такие живописцы, как Рейнолдс, Фюзели и Гейнсборо.

В 1792 году Джеймс Вудмэсон задумал открыть Ирландскую галерею Шекспира. Его тоже увлекла идея создать национальную школу исторической живописи. Открытие галереи в Дублине состоялось в 1793 году. В проекте была задействована интернациональная бригада: ирландцы Мэтью Уильям Питерс, Джон О'Кифф и Александр Поуп, англичане Джон Опи и Фрэнсис Уитли, иностранные мастера из Лондона — Генри Фюзели и Иоганн Цоффани. Вудмэсону посчастливилось получить несколько настоящих живописных шедевров: Фюзели написал полотно "Титания и Основа с головой осла", а Питерс — "Смерть Джульетты". Дублинская образованная публика и католическая общественность отреагировали достаточно холодно. Трактовка сюжетов им показалась "чрезмерно светской", газеты возмущало, что героини шекспировских полотен демонстрировали нескромную английскую моду, а живописцы "развращали" зрителя изображениями сексуального характера. Это был провал! В 1794-м галерея переехала в Лондон, а еще через год Вудмэсон вынужден был ее закрыть.

Была еще Историческая галерея, которую на Пэлл-Мэлл, 87 открыл королевский миниатюрист и издатель Роберт Бойер. В 1793 году там демонстрировалось 60 шекспировских полотен, выполненных теми же художниками, которых привлек Бойделл.

Пятым конкурентом стал Генри Фюзели. Признаемся, что этот человек был постоянным участником всех перечисленных проектов. Еще задолго до Бойделлов швейцарец демонстрировал шекспировские полотна в самом парадном месте — в залах Королевской академии художеств. В 1790 го-

ду он торжественно объявил, что сам возьмется за проект, подобный бойделловскому. Выставка картин открылась в 1799 году в основанной им Галерее Джона Мильтона. Главная экспозиция посвящалась творчеству автора "Потерянного рая", но предварялась циклом шекспировских работ, ранее созданных Фюзели для Бойделлов, Вудмэсона, Маклина и Бойера.

Воплощение шекспировской темы в живописи не могло не быть громоздким и обойтись без тактических ошибок. Самое главное оставалось неясным: *как* подходить к пьесам Шекспира и *какую* трактовку давать? Сбылись ли смелые обещания создать в английской и ирландской живописи исторический жанр? На это нет однозначного ответа. Скорее "да", чем "нет". Сегодня мы вкладываем в понятие "исторический жанр" совсем не то, что посетители шекспировской галереи. Мы требуем исторической точности деталей и натуральности, а современники Бойделла в картинных залах на Пэлл-Мэлл ожидали увидеть нечто большее — духовное пространство истории.

Взгляд на историю всегда субъективен. Особенности изображения прошлого напрямую связаны с эстетикой переживаемой эпохи, они подчиняются нравственным критериям текущего времени и впитывают философские идеи современности. Живопись конца XVIII века использовала приемы и композиции барокко и классицизма. Ее задачей было подчеркнуть величие и вневременной смысл сегодняшнего дня, поэтому сюжеты исторической живописи не предполагали реалистического подхода. Если требовалось прославлять прошлое, то прошлое намеренно искажалось в угоду мифу. Тогда еще не пробудилась историческая память, не наступило время, требующее изучения документальных свидетельств, предметов материальной культуры, памятников письменности и искусства. Это произойдет гораздо позже.

Исторический жанр в понимании Бойделла и современников — жанр "высокий", эпический. Здесь властвуют помпезные композиции, торжественные, идеально-обобщенные, полные декоративного блеска, движения, соединяющие реальность с фантазией и аллегорией. Почему был избран именно Шекспир? Всем тогда казалось, что он убедительнее всех сумел показать *драматические столкновения исторических сил.* Мощь пьес Шекспира виделась не в документальной достоверности, а в убедительности *внутреннего драматизма* событий прошлого. Не только король Иоанн, Ричард III, Генрих VI, но и Гамлет, Макбет, "царь Леар" (как называл его Карам-

зин) для зрителя XVIII века были реально существовавшими личностями.

Документальная достоверность осталась вопросом открытым. Некоторые авторы искали ее столь настойчиво, что в результате перегрузили композиции миллионом ненужных деталей. Чего только не поместил англо-американец Мэзе Браун на полотне "Ричард отдает корону герцогу Болингброку"[1]! Тут тебе и геральдические знаки, и броня, и разнообразная церковная утварь! А вот другой автор – Джон Френсис Риго – остался не менее равнодушен к "историзмам", чем сам Уильям Шекспир! Если в "Комедии ошибок" Эфесское герцогство находится на территории Османской империи, то почему бы и живописцу не изобразить на иллюстрирующей пьесу "Улице перед монастырем"[2] мужчин, одетых в польские жупаны, сорочки и кушаки, не украсить их головы венецианскими шапками-колпаками[3]?

Иногда художнику удавалось создать настоящее историческое полотно, как, например, "Поле битвы"[4] Джосайи Бойделла, но другой раз у него выходила лишь театральная мизансцена, например, картина "Ричард Плантагенет и розовый куст"[5]. В первом случае зрителя не надо было убеждать: явственны эпический размах, величие сражения, драматический пафос гражданской войны, сын готов убить отца, а отец – сына. Таких галопирующих лошадей и готовых к схватке всадников нельзя увидеть на сцене "Ковент-Гардена" или "Друри-Лейн" – только в поле между Сенделом и Уэкфилдом! А вот гадающий на лепестках розы Ричард Плантагенет – согласитесь, прием весьма сентиментальный и банальный. Конечно, никто не станет утверждать, что театральная и историческая живопись должны соответствовать специфическим законам драмы или эпоса, но все-таки театральной живописи мы легче прощаем условности, а вот исторической – никогда. Правда, не будем столь категоричны, возможно, зрители XVIII века все воспринимали иначе.

1. Ричард II. Акт IV сц. 1.
2. Комедия ошибок. Акт V, сц. 1.
3. И через сто лет после открытия Бойделловской галереи отношение к исторической достоверности отнюдь не изменилось. В январе 1868 г. А. К. Толстой ставил в Веймаре свою трагедию "Смерть Иоанна Грозного". В мастерской театра ему предложили надеть на царедворцев Ивана IV отороченные мехом тюрбаны, ранее использованные для неоконченной пьесы Шиллера "Деметриус". Автор запротестовал, а костюмер обиделся: "Это настоящие восточные тюрбаны!".
4. Генрих VI. Часть 3-я.
5. Генрих VI. Часть 1-я.

Лондонцам, например, очень понравилось, что матросы, изображенные на картине Джорджа Ромни "Буря. Просперо и Миранда"[1] выглядели реалистично, то есть были такими же, каких они встречали в портах Ливерпуля, Дувра или Портсмута. А вот в соседней Ирландии "современность" вызывала протест у публики: одетые по последней лондонской моде элегантные дамы на картине Генри Фюзели "Титания и Основа с ослиной головой"[2] не пришлись ей по вкусу.

Да, на полотне о пробуждении Титании Фюзели явно дал свободу фантазии: изобразил Елену и Гермию, хоть их и нет в первой сцене четвертого акта. И Джеймс Норткот тоже позволил себе вольность, "дополнив" Шекспира. В "Удушении принцев в башне"[3] Норткот буквально наслаждается преступлением, "смакует" его, наводняет сцену ужасными деталями. А ведь в пьесе говорится об этом как о событии, случившемся за сценой.

Участники Бойделловского проекта пытались преодолеть разрыв между театральной и исторической живописью, создавая портреты известных актеров в театральных костюмах, например, Дэвида Гаррика, Сары Сиддонс и блистательной Дороти Джордан. Персонажами "шекспировских" картин стал не только Джон Филип Кембл, но даже театральный костюм, в котором он исполнял роль короля Ричарда III! Сей же наряд можно видеть на Гамлете на картине Фюзели ("Гертруда, Гамлет и Призрак отца Гамлета"). Нетрудно опознать его и на полотне "Взятие Пароля под стражу"[4] кисти Фрэнсиса Уитли, там в него одет Пароль, один из приближенных Бертрама, графа Руссильонского.

Иногда "метод портретирования" преподносил неожиданности, переворачивая все с ног на голову. Для Бойделлов Джордж Ромни написал картину "Миранда", изобразив в виде скромной, благовоспитанной и чистой дочери Просперо известную особу — Эмму Гамильтон. Конечно, зритель не мог пройти мимо такой трактовки образа. Все знали, что художник, друг семьи банкира-антиквара, сделал не менее двух десятков парадных портретов миссис Гамильтон, но, говорят, были у него и рисунки иного рода. В Лондоне давно пользовалась популярностью скандальная карикатура Томаса Роуленд-сона на леди Г. На рисунке молодой человек делает зарисовку

1. Буря. Акт I, сц. 1.
2. Сон в летнюю ночь. Акт IV, сц. 1.
3. Ричард II. Акт IV, сц. 3.
4. Все хорошо, что хорошо кончается. Акт IV, сц. 1.

с Эммы, которая обнажается перед ним, приподнимая платье, в то время как некий джентльмен, предположительно ее муж, сэр Уильям Гамильтон, поощряет художника, указывая пальцем на некоторые подробности анатомии жены.

Были случаи, когда живописцы давали пьесам собственное прочтение, и их личные драмы неожиданно становились сюжетом картин. Генри Фюзели на картине "Фальстаф в корзине"[1] в образе миссис Форд, одной из "Виндзорских проказниц", изобразил свою жену в момент, когда миссис Пейдж с подругой подвергают сэра Фальстафа унижению, обманом уговорив спрятаться в корзину с грязным бельем. Причем это отнюдь не самая откровенная сцена, где показана властная миссис Фюзели.

Похоже, и Фрэнсис Уитли выбрал тему "Взятие Пароля под стражу" совсем неслучайно. В пьесе "Все хорошо, что хорошо кончается" показан арест и разоблачение Пароля – хвастуна, болтуна, низкого труса, сводника и клеветника, предающего своего друга Бертрама. Пароль – тип, для характеристики которого у Шекспира нашлось емкое словечко "sluttish". Это одновременно и "нечистоты", и "нечистоплотный", "распутный".

В некрологе, впоследствии опубликованном в "Джентлменз мэгэзин", Уитли охарактеризуют так: "Очень представительный мужчина, любивший дорогое платье и хорошие манеры. Любимец женщин". Известно, что, бежав в Ирландию от долгов, он скрылся не один, а с соблазненной им женой друга. Изображая шекспировского повесу, врун и труса, живописец использовал иконографию известной картины Караваджо "Взятие Христа под стражу". Пароль предстает перед нами не как негодяй, "вонючий горшок судьбы"[2] и "драная кошка Фортуны"[3], а несчастный страдалец!

Кажется, Джон Бойнтон Пристли сказал, что, если бы Шекспир не обладал чувством юмора, то и вовсе не было бы Шекспира. Интеллектуальный, инстинктивный, наивный, трагический, парадоксальный, сардонический, горький юмор, все его тона и оттенки: насмешка, эпиграмма, сатира, сарказм, ирония, эксцентричность... Увы, никто из бойделловской команды так и не смог краской и кистью повторить это богатство... Фальстаф, центральная комическая фигура шекспировских пьес, оказался живописцам не по зубам.

1. Виндзорские проказницы. Акт III, сц. 2.
2. Конец – делу венец. Перевод Мих. Донского. Акт V, сц. 2.
3. Там же.

Уж как хотелось Фюзели, с детства влюбленному в пьесы Шекспира, написать, "оживить" уморительно развратного старика, но персонаж на его картине[1] получился каким-то апатичным, вялым и нерешительным. Распутник лишь потворствует, не возражает проказнице Доль Тершит, которая, несмотря на лихо заломленное перышко на шляпке, выглядит вполне прилично и респектабельно. Разве скажешь, что прозвище дамы, усевшейся на колени сластолюбивому дедуле, "куколка-рви-простыню"[2]?

В шекспировских живописных работах много цитирования, но это не изъян — примета эпохи, особенность эстетики. Приглашенные Бойделлом художники часто использовали вполне узнаваемые образы и решения, которые "брали напрокат" у Гвидо Рени, Караваджо, Рафаэля и даже у Микеланджело. Рисуя младенца-Шекспира на одной из картин биографического цикла, Ромни заимствовал композицию у Луки Синьорелли, а детскую фигурку, возможно, "приглядел" у Мурильо.

Предприятие Бойделлов предполагало "перевод" живописных полотен в черно-белые гравюры, которые в конечном счете и делали проект рентабельным. Поэтому живописцы предпочитали выбирать сцены с драматическими взаимоотношениями света, применять технические приемы Рембрандта и Караваджо. Но иногда неожиданно приходило и собственное удачное решение. Примерами могут быть эффектная находка Ричарда Уэстолла: призрак Юлия Цезаря, предстающий перед Брутом[3], или фантазия Рейнолдса, придумавшего, будто ведьмы появляются[4] из-под пледа, брошенного Макбетом в воздух. Публика восхищалась драматизмом, с которым Джон Опи написал сцену колдовства[5] на картине "Марджери Джорден".

Единодушие встречалось, увы, нечасто. Так было с картиной Опи и со "Сценой бури"[6] кисти Бенджамина Уэста, но чаще мнения ценителей-знатоков расходились. Если о картине судили по меркам театрального критика, то она была обречена на провал. Критик, как правило, обвинял художника в соперничестве с драматургом.

В пьесах Шекспира много такого, что практически невозможно показать на театральной сцене. Зритель картинной галереи это остро чувствовал. В то время эпоха романтизма

1. Фальстаф и Доль Тершит. Генрих IV. Часть 2-я. Акт II, сц. 4.
2. Doll Tearsheet. Это и сегодня прозвище проституток в Англии.
3. Юлий Цезарь. Акт IV, сц. 3.
4. Макбет и ведьмы. Макбет. Акт IV, сц. 1.
5. Генрих VI. Часть 2-я. Акт I, сц. 4.
6. Король Лир. Акт III, сц. 4.

еще не наступила, но внутренняя духовная интуиция некоторых пейзажистов подсказывала им, что Шекспира нельзя иллюстрировать, используя язык Рубенса и Лоррена. Посредством пейзажа следует выражать глубинные эмоции, отражения души и неотвратимость судьбы. Загадочно-молчаливая природа, погруженные в нее образы-видения должны со всей мощью шекспировской трагедии воплощать знак неумолимого хода времени.

Уильям Ходжес сумел отыскать нужные художественные средства. В ночной сцене встречи Джессики и Лоренцо[1] художнику удается создать романтическое настроение. Ходжес устраивает итальянцам любовное свидание в... залитом лунным светом парке Стоу с его таинственной беседкой вдалеке и прославленными на всю Англию "дорожками влюбленных". И пейзаж Ходжеса "Лес в Ардене"[2] — тоже очень непривычная для английской живописи тех лет картина — это уже романтизм.

Джозеф Райт из Дерби производит потрясающие манипуляции со светом в изображении Антигона, преследуемого медведем. Обреченный Антигон мчится к скалистому берегу моря, путь его освещен переменчивым светом луны, который разбивается об облака с той же силой, с какой штормовые волны бьются о скалы[3]. Столь же удачно для изображения "шекспировских страстей" использовали возможности пейзажной живописи Джозеф Фэрингтон и Роберт Смирк.

Всего более нравится мне работа Фисли, старинного Лафатерова друга; он выбирает из Шекспира самое фантастическое или мечтательное и с удивительною силою, с удивительным богатством воображения дает "вещественность воздушным его творениям, дает им имя и место", a local habitation and a name, как сказал один англичанин. Если бы воскрес мечтатель-поэт, как бы обнял он мечтателя-живописца![4] —

этими словами Карамзин заканчивает рассказ о впечатлениях от галереи Бойделла.

А Гёте 7 августа 1797 года в газете "Швайцер райзе" пишет так:

1. Венецианский купец. Акт V, сц. 1.
2. Как вам это понравится. Акт II, сц. 1.
3. Зимняя Сказка. Акт III, сц. 3.
4. Н. М. Карамзин. Письма русского путешественника. — С. 541.

У Фюзели поэзия и живопись всегда остаются в споре друг с другом, и они не оставляют зрителя в спокойствии. Естественность. Итальянское влияние. Находки, которые он впервые открыл. Манера во всем, даже в анатомии. Художественный и поэтический гений. Известная идиосинкразия к побежденным. Женщины, изображенные особым образом. Позы, сладострастность. Влияние Шекспира, столетия, Англия, галерея Мильтона[1].

Обычно предприятие Бойделла и его конкурентов принято расценивать как коммерческий провал, но на самом деле оно на протяжении десяти с лишним лет имело успех. Обещанное олдерменом издание Шекспира, а также отдельные тома гравюр появились между 1791 и 1805 годами, однако ожидаемой прибыли они не дали. В 1802 году было опубликовано девять томов издания фолио, а в следующем, 1803 году, увидел свет двухтомник[2] гравюр в формате элефант фолио. Ни Бойделл и никто иной не могли предсказать экономических потрясений, которые принесли в Европу Наполеоновские войны. В начале 1800-х годов интерес к галерее Шекспира пропал, европейские события сделали невозможной торговлю гравюрами на континенте. Профит книгопродаж был мизерным, гораздо ниже ожиданий. К 1800 году затраты Бойделла составили сто тысяч фунтов, а новых инвестиций не предвиделось. Публика устала от ожидания сверхприбылей, общественный аппетит был насыщен.

Находясь на грани банкротства, ссылаясь на форс-мажор, Бойделлы обратились к парламенту за специальным разрешением провести лотерею, чтобы компенсировать потери. Как приз дядя и племянник предложили свою коллекцию картин и гравюр, и даже декоративную скульптуру, украшавшую здание галереи на центральной улице Сент-Джеймсского квартала. 23 ноября 1803 года фирма "J&J Boydell" объявила о банкротстве. 13 марта 1804 года парламент одобрил ходатайство Джона Бойделла, признавая его исключительную роль в развитии британского искусства.

После публикации каталога в январе 1805 года была проведена лотерея. Только обеспеченный лондонец мог себе по-

1. Цит. по кн.: Вячеслав Шестаков. Генри Фюзели: дневные мечты и ночные кошмары. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — С. 30.
2. Лучшая в России коллекция английской гравюры XVIII в. из шекспиро-бойделловской галереи ("Собрание гравюр, иллюстрирующих драматические произведения Шекспира", в 2-х тт. — Лондон, 1805) хранится в фондах Научной библиотеки Томского государственного университета, куда она поступила из библиотеки графа Г. А. Строганова (1770–1857).

зволить купить лотерейный билет. Стоил он три гинеи — треть среднестатистического годового заработка. Но для тех, кто включался в азартную игру, шансы были очень хороши: каждому владельцу билета было гарантировано приобретение графического оттиска стоимостью в один фунт. Было напечатано 22 000 билетов. Шестьдесят четыре обладателя получили "главные призы", а один из них выиграл все картины галереи. Счастливчиком оказался гравер и ювелир Уильям Тэсси. Через некоторое время после лотереи Джосайя Бойделл обратился к Тэсси с предложением выкупить картины за 10 000 фунтов, но тот не согласился и 20 мая 1805 года все распродал на аукционе "Кристис".

Лотерея собрала достаточно денег, чтобы покрыть долги компании, но сам Джон Бойделл до нее так и не дожил. Олдермен не раз публично выражал желание, чтобы скульптуру, некогда украшавшую фасад галереи, поставили над его могилой, однако после смерти бизнесмена рельеф еще долго оставался в собственности наследников. Лишь в 1869 году работу Бэнкса приобрел Чарлз Холт Брейсбридж, который через пару лет преподнес ее в дар муниципалитету Стратфорда-на-Эйвоне. С тех пор Шекспир в окружении Музы драмы и Гения живописи "сидит" в тихом уголке Нью-Плэйс-Гарден в своем родном городе.

Похожая судьба выпала и на долю других шекспировских галерей. Все они были закрыты, а их инициаторы быстро переключились на другой бизнес.

Я обману читателя, если скажу, что исключительно обстоятельства непреодолимой силы затушили в Великобритании интерес к наследию Уильяма Шекспира. Нет и нет, это не так! Бизнесмен никогда не руководствуется эмоциями, он ищет где выгодно! Когда шекспировский театр ассоциировался с массовостью, возникла уверенность, что классик "принесет" огромную прибыль и другому виду искусства, но к началу XIX века всем стало ясно, что бойделловская инициатива — для избранных. Наступала новая эпоха, и средний класс теперь уже требовал издания современных писателей, таких как Александр Поуп и Сэмюэл Джонсон. Издатель почувствовал: вот где можно заработать большие деньги. Новые имена были на слуху, а Шекспир интересовал лишь высоколобых... Увы, такова жизнь...

Иэн Уилсон

Правда ли, что Шекспиром *был известный нам* Уильям из Стратфорда?

Глава вторая книги “Шекспир: Свидетельства”

Перевод Ольги Башук

Казалось бы, логично предположить, что современники Шекспира и сменявшие их на протяжении XVII века поколения знали об этом человеке гораздо больше, нежели мы сегодня, но, увы, дело обстоит несколько иначе. Пуританской республике Кромвеля удалось столь решительно порвать с прошлым и с какой бы то ни было преемственностью, что уже во второй тираж Третьего шекспировского фолио, увидевшего свет вскоре после вступления Карла II на английский престол (Второе фолио, выпущенное еще в 1632-м, практически повторяло Первое), были торжественно включены “семь новых пьес, доселе в таком формате не печатавшихся”. И хотя шесть из них не принадлежали перу Шекспира, издание 1664 года сочли значительно усовершенствованным по сравнению с предыдущими, в связи с чем Бодлианская библиотека Оксфорда избавилась от Первого фолио за ненадобностью. А сорок пять лет спустя, по-прежнему не сомневаясь в подлинности тех шести “самозванных” пьес, Николас Роу, учившийся юриспруденции, но ставший драматургом, подготовил новую фундаментальную редакцию собрания сочинений Шекспира и предпринял первую серьезную попытку написать его биографию.

Со времени смерти Шекспира до 1709 года прошло не так уж много времени, но Роу на самом деле первым обнаружил, как ничтожно мало осталось воспоминаний и документированных свидетельств о жизни Барда. Усилия, предпринятые Роу, чтобы узнать как можно больше, заслуживают особой похвалы — он делал все возможное, даже публиковал объявления в надежде получить интересующую его информацию и обратился к услугам Томаса Беттертона, актера, прежде занятого в постановках шекспировских пьес, тогда уже оставившего сцену и переключившегося на поиски следов Шекспира в Уорикшире. Но, не сообщив читателю и малой толики сверх того,

© Ian Wilson, 1999
© Ольга Башук. Перевод. 2016

что Джон, отец Шекспира, торговал шерстью (утверждение, настойчиво опровергавшееся почти каждым следующим биографом), что в жизни юного Уильяма был эпизод, когда он занимался браконьерством, охотясь на оленей, и что женился он в очень раннем возрасте "на дочери некого Хэтауэя, довольно состоятельного фермера, проживавшего в окрестностях Стратфорда", Роу подводит итог:

Мне удалось это узнать из записей, относящихся либо к самому Шекспиру, либо к членам его семьи. Личность автора лучше всего характеризуется его творчеством.

Точно так же и Джордж Стивенс, лондонский филолог-эрудит, завершив к концу XVIII века гораздо более серьезное научное исследование, писал:

...все наши хоть в какой-то мере надежные знания о Шекспире сводятся к тому, что он родился в Стратфорде-на-Эйвоне, там же женился и там же родились его дети; что он отправился в Лондон, где начал выступать как актер, писал поэмы, стихи и пьесы; вернулся в Стратфорд, составил завещание, умер и был похоронен.

В этом контексте становится понятна обеспокоенность современника Стивенса преподобного Джеймса Уилмота, который совсем недавно покинул Лондон и его литературную среду, чтобы занять место приходского священника в Бартоне-на-Хите, маленькой деревушке графства Уорикшир, находящейся в четырнадцати милях к югу от Стратфорда-на-Эйвоне. Уилмот уже не застал внушительных размеров дома, некогда принадлежавшего Шекспиру, - здание снесли по распоряжению другого пастора. Оставалась лишь ничем не примечательная мясная лавка, где, по слухам, Шекспиру выпало родиться, а сам мясник, отец семейства, как гласила местная молва, грамоте был не обучен.

И откуда, думал Уилмот, взялись у этого Шекспира, выходца из социальных низов, такая широта кругозора, литературное мастерство и политическая искушенность, которые он демонстрирует в своих произведениях? Как вообще могли "принимать его на равных в качестве друга люди высочайшей культуры и положения, общение с которыми только и могло восполнить все, что он недобрал с младых ногтей?" Загадкой для Уилмота оставалось и то обстоятельство, что, несмотря на кропотливые поиски в частных библиотеках, расположенных в радиусе пятидесяти миль вокруг Стратфорда, ему так и не удалось найти ни одной книги, собственником которой когда-либо мог считаться Шекспир, ни одного написанного им письма, ни одной страницы рукописей его пьес, а также ни единого упоминания о знакомстве местных дворян с драматургом. А тогда не напрашивается ли мысль о том, что Шекспир, актер, рожденный в Стратфорде-на-Эйвоне, никогда и не писал пьес, опубликованных под его именем?

Добиваясь ответа на поставленный вопрос, Уилмот отмечал, что в пьесах содержится невероятное количество юридических терминов и сведений, которые предполагали соответствующую профессиональную подготовку автора. Еще больший интерес представляет его указание на некоторые французские имена придворных в "Бесплодных усилиях любви": Бирона, Дюмена и Лонгвиля — которые (если пренебречь самыми незначительными вариантами в написании) и в самом деле принадлежали министрам французского короля Генриха IV Наваррского, при дворе которого во времена Шекспира постоянно находился Энтони Бэкон, состоявший в переписке со своим знаменитым братом Фрэнсисом, впоследствии сэром Фрэнсисом Бэконом. Вот в то, что пьесы, приписываемые Шекспиру, вполне мог бы сочинить такой человек, как Фрэнсис Бэкон, с его литературным кругозором, юридическим образованием и пребыванием на посту лорда-канцлера Англии при Иакове I, верилось гораздо легче.

И чем больше Уилмот анализировал это предположение, тем более убеждался в правильности своих выводов. Отец Фрэнсиса Бэкона был лордом-хранителем печати при королеве Елизавете I, мать его приходилась свояченицей первому министру королевы — семейство с такими связями представляется подходящей средой для автора шекспировских произведений, учитывая прекрасную осведомленность автора о жизни королевских дворов и чужеземных правителей. Кроме того, использование имени безвестного актера Шекспира в качестве псевдонима было бы для Бэкона логичным тактическим приемом, поскольку человеку столь высокого положения считалось неприличным расходовать себя на низкое ремесло сочинителя каких-то там пьес. Даже в наше время в ответ на вопрос юного автора, почему поэт-лауреат Сесил Дей-Льюис публикует свои детективы под именем Николаса Блейка, тот вполне серьезно ответил: "Молодой человек, не пристало поэту писать детективы".

В старости Уилмот, не таясь, делился своими размышлениями с теми, кто его навещал, но упорно отказывался что-либо публиковать. Не последнюю роль здесь сыграло и то, что в находящемся поблизости Стратфорде-на-Эйвоне уже вовсю набирала силу шекспировская туриндустрия, и Уилмот никоим образом не хотел огорчать друзей и соседей, вложившихся в этот бизнес. Поэтому накануне восьмидесятилетия он отдал распоряжение сжечь весь свой архив. Тем не менее недостатка в тех, кто подхватил и развил его идеи, не наблюдалось, а самым значительным и влиятельным из его последователей оказалась Делия Бэкон, появившаяся на свет в 1811 году в лесах Огайо и вынесшая Шекспиру как исторической личности приговор еще более уничижительный, чем Уилмот. Страницы ее увесистого тома "Разоблачение философии пьес Шекспира" довольно последовательно

подводили читателя к мысли, что Шекспир был всего лишь "недалеким, полуграмотным, третьесортным актеришкой" из "грязной и грубой труппы" себе подобных. Сама мысль о сочинении таких пьес *таким* человеком была абсолютно исключена. Во второй половине XIX века точку зрения Делии стал защищать ее соотечественник Игнаций Донелли, в чьем арсенале уже имелась столь монументальная работа, как "Атлантида – мир до потопа". В 1888-м публикуется его "Великая криптограмма – шифр Фрэнсиса Бэкона в так называемых пьесах Шекспира", там Донелли заявляет о своем эпохальном открытии: шифре, скрытом Бэконом в произведениях якобы Шекспира с целью последующего саморазоблачения в качестве истинного их автора. Разумеется, Донелли утверждал, что ключ к шифру найден, а энтузиазм, проявленный им в исследовании Бэкона-криптографа, оказался столь заразителен, что послужил толчком к многолетней отчаянной, но безрезультатной охоте за сокровищами по всему югу Англии: искали 66 зарытых в землю железных сундуков, содержимое которых было призвано доказать, что за именем Шекспир скрывается Бэкон.

Кроме того, Донелли и прочие бэконианцы находили множество и других параллелей между творчеством Бэкона и таинственного создателя произведений Шекспира. Они отмечали, что Бэкон так же, как и Шекспир, писал стихи, что Бэкон испытывал нескрываемую неприязнь к толпе, которая явно прослеживается и у Шекспира. Подобно Шекспиру, Бэкон восхищался природой, а в его сочинении "О садах" упоминается не менее 32-х из 35-ти названий цветов, встречающихся у Шекспира.

Не последнее место среди бэконианцев занимает имя английского аристократа сэра Эдвина Дернинг-Лоренса, который в 1910 году публикует книгу "Шекспир – это Бэкон", где показывает, что самое длинное из всех слов, использованных Шекспиром, а именно Honorificabilitudinitatibus, хоть и было полной бессмыслицей, произносимой шутом Башкой в "Бесплодных усилиях любви", вне всякого сомнения, является анаграммой латинской фразы "Hi ludi F. Baconis nati tuiti orbi", что означает: "Эти пьесы, детище Ф. Бэкона, сохранены для человечества". Даже Марк Твен и Зигмунд Фрейд оказались втянуты в игру бэконианских страстей, а поиски рукописей, которые, как надеялись многие, должны были подтвердить авторство Бэкона, продолжались еще очень долго, и, вероятнее всего, только проклятье, выбитое на могильной плите, спасло могилу Шекспира от разграбления.

Но Бэкон был всего лишь первым в длинной череде кандидатов на шекспировское авторство. Бельгиец М. Демблон, читавший лекции по истории французской литературы в брюссельском Новом университете, также обратил внимание на имена придворных короля Наварры в "Бесплодных усилиях любви". А в 1908-м его заинтересовала только что об-

наруженная и весьма любопытная запись, сделанная в старой конторской книге дворецким графов Ратлендов, родовым поместьем которых был замок Бельвуар в Лестершире. Согласно этой записи, в 1613 году, вскоре после смерти Роджера Мэннерса, пятого графа Ратленда, его дворецкий заплатил по 22 шиллинга "мастеру Шекспиру" и его собрату по актерскому цеху Ричарду Бербеджу[1] за изготовление расписанного церемониального щита с нанесенным на него той же краской остроумным девизом. С этим щитом шестой граф Ратленд участвовал в рыцарском турнире, ознаменовавшем десятую годовщину со дня вступления Иакова I на престол. Информация не вызывала сомнений и была многообещающей. Для Демблона же главным открытием был сам факт работы Шекспира-актера на лордов Ратлендов. Шекспироведы утверждают, что написание шекспировских пьес загадочным образом прекратилось около 1613-го, что как раз совпадает по времени со смертью пятого графа Ратленда, Роджера Мэннерса (а ведь до смерти Шекспира-актера оставалось еще три года). И, следуя той же логике, что и в случае с Бэконом, Демблон задается вопросом, не мог ли пятый граф Ратленд быть подлинным автором, скрывавшим свое истинное лицо и использовавшим имя Шекспира как псевдоним.

По мере знакомства с биографией Роджера Мэннерса М. Демблон все больше убеждался в состоятельности своего предположения. В юности Ратленда связывала близкая дружба с графом Саутгемптоном, тем более что оба были воспитанниками лорда Берли. А в 1593 году именно Саутгемптону Шекспир посвящает поэму "Венера и Адонис", так неужели это не наводит на мысль, что создателем ее и был семнадцатилетний Ратленд? И это объясняет адресацию сонетов Шекспира молодому другу-мужчине, в котором склонны были видеть Саутгемптона.

Кроме того, Демблон обратил внимание на путешествие Ратленда в Европу в 1596-м, когда тот посетил Венецию, Верону и Падую. В Венеции разворачиваются события двух пьес Шекспира: "Венецианский купец" и "Отелло, венецианский мавр"; к Вероне имеют прямое отношение "Два веронца" и "Ромео и Джульетта". В списках студентов Падуанского университета Демблон обнаружил имена двух датчан: Розенкранца и Гильденстерна – которые проходили курс обучения одновременно с Ратлендом. И хотя такие имена были широко распространены в Дании и даже типичны для датчан того времени, Демблон, по понятным причинам, был склонен считать этих людей прототипами двух известных льстецов из "Гамлета". Дальнейшие исследования только повысили ставки Ратленда в глазах Дем-блона – ведь были найдены доказательства того, что в

1. На самом деле, как следует из трудов Эдмунда Чэмберса, они получили по 44 шиллинга каждый (о книге Чэмберса "Уильям Шекспир. Изучение фактов и проблем" см. на с. 256 данного номера). (*Здесь и далее – прим. ред.*)

1603 году Ратленд прибыл к датскому двору, чтобы вручить королю Кристиану IV орден Подвязки. Как же легко теперь объяснялись различия между изданиями "Гамлета" ин кварто до и после 1603 года – различия, касающиеся содержания и протяженности пьесы, прежде совершенно необъяснимые. Конечно же, Ратленд отредактировал и усовершенствовал пьесу после поездки в Данию, в результате чего она стала самым длинным из всех сочинений Шекспира. В 1913-м М. Демблон публикует монографию "Лорд Ратланд – это и есть Шекспир".

И, тем не менее, как бы убедительно ни выглядели аргументы сторонников Бэкона и Ратленда, проницательный ум Абеля Лефранка, профессора Коллеж де Франс, не мог не заметить в них, по меньшей мере, хотя бы одного довольно серьезного недостатка. И дело было не только в отсутствии фактических свидетельств того, что Бэкон или Ратленд когда-либо занимались драматургией, но кем бы ни был автор шекспировского сонета 135, он настолько ясно, насколько вообще позволяет этот поэтический жанр, дает понять, что звали его не Фрэнсис, не Роджер, а Уилл. Таким образом, оказывалась ли фигура Уилла Шекспира снова в фокусе и снимались ли с нее все подозрения? По мнению Лефранка, вовсе необязательно.

Лефранку стало известно о письме, написанном в 1599 году шпионом-иезуитом Джорджем Феннером, которое нашел в Лондонском городском архиве такой авторитетный ученый, как Джеймс Гринстрит. В этом письме-доносе упоминался Уильям Стэнли, шестой граф Дерби, и описывалась его деятельность: "...занимался написанием комедий для простых актеров". Гринстрит успел выпустить достаточно серьезную монографию "Впервые обнаруженный высокородный автор елизаветинских комедий" и продолжал бы, надо думать, свои исследования, если бы не настигшая его вскоре смерть. Открытия Гринстрита послужили отправной точкой для дальнейшего развития этой гипотезы Лефранком. Наконец-то нашелся настоящий аристократ, человек голубых кровей, чья среда обитания, казалось, так хорошо была знакома Шекспиру и чье сочинительство (пьес для "простых актеров") было документировано. А вот свидетельств, указывающих на имя Уильяма Стэнли в качестве автора хотя бы одной из дошедших до нас пьес, не существовало. Инициалы Уильяма Стэнли – W. S. – разумеется, не выглядели как простое совпадение с инициалами Шекспира, но еще более важной представлялась подпись Стэнли – Will, – которую можно найти в его сохранившихся письмах. Правда, известно, что Шекспир-актер подписывался иначе: Wm или Willm. Но все же не Уильям ли Стэнли, шестой граф Дерби, скрывался под именем Уилл Шекспир?

На портрете, что находится в резиденции нынешнего графа Дерби – внушительного вида замке Ноузли (недалеко от Престона, в графстве Ланкашир), – Уильям Стэнли

выглядит щеголем, мило улыбающимся привилегированным особам, допущенным к его созерцанию. По мнению Лефранка, Дерби гораздо лучше подходила роль автора шекспировских произведений, чем Бэкону или Ратленду. Так, например, если Бэкон получал информацию о дворе Наварры лишь из писем брата, то Дерби в 1587-м стал английским послом во Франции и наверняка общался там и с Бироном (Berowne), и с Майеном (Dumain), и с де Лонгвилем (Longaville) — ключевыми персонажами "Бесплодных усилий любви". В поездке графа Дерби сопровождал наставник, Ричард Ллойд, опубликовавший собственное сочинение в жанре маски о праздничном шествии "Девяти достойных" в Честере, остроумная пародия на которое также содержится в вышеупомянутой пьесе. Что касается опыта заграничных путешествий, послуживших веским аргументом в пользу пятого графа Ратленда, то Дерби не только бывал во многих из перечисленных мест и мог использовать свои непосредственные впечатления в художественном творчестве, но, в целом, объездил гораздо больше стран и, согласно преданию, добрался даже до России.

В ноябре 1918-го, когда экземпляры первой из четырех книг Лефранка, посвященных кандидатуре шестого графа Дерби, как раз появились в парижских книжных магазинах, в библиотеку Британского музея поступила монография преподавателя английской литературы из Гейтсхеда, предлагавшая, возможно, еще более убедительное решение загадки шекспировского авторства. Я не спешу назвать его фамилию, поскольку правильно произносят ее лишь те, кто знает, что принадлежит она добропорядочным выходцам с острова Мэн. Речь идет о Джоне Томасе Лоуни (написание "Looney" для людей, непосвященных в эту тонкость, рождает ассоциацию с английским "чокнутый"). Поэтому в решении Лоуни не публиковаться под псевдонимом я вижу некий идеализм, почти донкихотство.

Как бы там ни было, в 1920 году "Опознанный Шекспир" Лоуни поступил в продажу в книжные магазины Англии, и, к чести автора, открыто признававшего за собой недостаток профессиональных знаний и навыков, он сумел гораздо четче многих предшественников сформулировать поставленную им задачу. Прежде всего, Лоуни составил список определяющих черт Шекспира. Среди них он назвал незаурядный талант, литературный вкус и увлеченность искусством драматургии, что представлялось очевидным, но имелись и более индивидуализированные характеристики — такие, как связи с домом Ланкастеров, любовь к музыке и всему итальянскому, интерес к спорту, знание соколиной охоты, предполагаемые симпатии к католицизму и, не в последнюю очередь, аристократическое воспитание.

А далее Лоуни оставалось найти в исторических источниках того, кто наилучшим образом отвечал бы всем обозначенным характеристикам, — и та-

кой кандидатурой оказался Эдвард де Вер, семнадцатый граф Оксфорд. Как и в случае с Уильямом, графом Дерби, веским доказательством в пользу Оксфорда служил документированный факт: он сочинял пьесы. В 1598 году в работе, посвященной литературной жизни елизаветинской Англии, Фрэнсис Мерес[1] поставил Оксфорда на первое место в списке "лучших авторов комедий". Но поскольку не сохранилось ни одной пьесы его сочинения (здесь мы снова имеем точное повторение ситуации с Уильямом, графом Дерби), не являются ли известные пьесы Уильяма Шекспира творениями Оксфорда?

Из всех кандидатов на авторство шекспировских пьес, пожалуй, лишь Оксфорд до настоящего времени продолжает привлекать ревностных сторонников. Одним из продолжателей дела Лоуни, называемых оксфордианцами, стал сын нью-йоркского адвоката Чарлтон Огберн, опубликовавший два фундаментальных исследования, более поздним из которых является 900-страничный "Таинственный Уильям Шекспир", увидевший свет в 1984-м. Следует также назвать и адвоката Дэвида Кригера, организатора ожесточенной дискуссии между стратфордианцами и оксфордианцами, которая состоялась в 1987 году при участии судей Верховного суда в Американском университете Вашингтона, а год спустя аналогичный состязательный процесс был устроен в юридической палате Миддл-Темплхолл в Лондоне. Еще одной заметной фигурой в стане оксфордианцев является Чарлз Фрэнсис Тофем де Вер Бьюклерк, лорд Берфорд, потомок семнадцатого графа Оксфорда по боковой линии. Еще совсем молодым человеком (ему не было и тридцати) Берфорд стал широко пропагандировать оксфордианскую версию, для чего отлучался время от времени из дому (графство Девон) — он покидал Англию, чтобы выступать в колледжах и университетах США, заражая своим молодым энтузиазмом слушателей.

Исторические свидетельства, собранные о графе Оксфорде, вряд ли позволяют видеть в нем вызывающий симпатию персонаж елизаветинской эпохи. В самом начале карьеры он пронзает шпагой юного помощника повара, и тот умирает от раны. Оксфорд — постоянный участник громких скандалов, в том числе и с собственной женой. Биограф XVII века сообщает и такую деликатную подробность, которую оксфордианцы обычно обходят молчанием: "...выражая свое почтение королеве Елизавете, [Оксфорд] низко склонился перед ней и громко пукнул, чем был до такой степени сконфужен, что на семь лет отправился путешествовать". Разумеется, сей неловкий эпизод не должен помешать отождествлению Оксфорда с Шекспиром, а вот дата смерти графа: 1604-й — представляется более серьезной помехой, поскольку Шекспир, кем бы он в действительности ни был, продолжал писать пьесы еще как

1. Фрэнсис Мерес (1565–1647) — английский писатель и церковный деятель (подробнее см. прим. 1 на с. 165).

минимум девять лет. Именно в эти годы рождаются такие шедевры, как "Король Лир", "Макбет", "Зимняя сказка" и "Буря".

Вместе с тем отчаянно ищущие альтернативного Шекспира редко останавливаются перед такой мелочью, как воскрешение мертвых. По этому пути пошли сторонники кандидатуры Кристофера Марло, естественно, отвергая данные официального отчета 1593 года о его смерти в Дептфорде, наступившей во время потасовки от удара кинжала, попавшего прямо в мозг. Марловианцы утверждают, что убийство Марло в Дептфорде было инсценировано, а на самом деле Томас Уолсингем, покровитель Марло, тайно переправил своего подопечного на континент во Францию и Италию (не иначе как для знакомства с местным колоритом), а потом так же, не придавая делу огласки, вернул в Англию, в свое поместье Чизлхерст в графстве Кент, чтобы тот мог изливать на бумаге накопившиеся впечатления и на протяжении еще двух десятилетий заниматься сочинительством под именем Уильям Шекспир. Американец Кельвин Хоффман, газетно-рекламный агент на Бродвее, настолько проникся этой идеей, что в 1956-м добился разрешения вскрыть монументальную гробницу Уолсингема в Чизлхерсте в надежде обнаружить важнейший тайник с рукописями Шекспира, но, не считая свинцового гроба Уолсингема, ничего, кроме обыкновенного песка, не нашел.

В арсенале энтузиастов имелся и другой способ общения с потусторонним миром. В 40-е годы XX века оксфордианец Перси Аллен решил войти в прямой контакт с английскими литераторами XVI века, чтобы раз и навсегда решить вопросы авторства. В строгом соответствии со своим замыслом Аллен установил связь с Бэконом, Шекспиром и семнадцатым графом Оксфордом, прибегнув к помощи медиума-спиритуалиста Эстер Дауден (дочери шекспироведа Дауде-на) и ее "проводника" в царство мертвых Йоханнеса, воспроизводивших полученные ответы посредством "автоматического письма". Аллену удалось выяснить, что пьесы Шекспира представляют собой результат совместного творчества трех названных авторов. Судя по всему, Шекспир, учитывая его опыт работы в театре, придумывал сюжет, Оксфорд лепил характеры, а Бэкон редактировал полученный продукт, внося исправления. Однако, мнение последнего не всегда принималось к сведению. Предъявленные Алленом результаты удовлетворили все три лагеря участников дискуссии, в связи с чем хочется особо отметить дипломатический талант Эстер Дауден.

Список предложенных на роль Шекспира кандидатов не исчерпывается вышеперечисленными, тем более что автором могла быть и женщина. Доктор Лиллиан Шварц, работавшая консультантом в лабораториях компании "AT & T" в Меррейфилде (штат Нью-Джерси), не просто уверена в женской ипостаси Шекспира, но считает создателем всего написанного Бардом саму королеву Елизавету I. В 1986 году к ней как специалисту, занимающе-

муся компьютерным распознаванием лиц, обратился доктор Лесли Дресслер из университета штата Виргиния. Будучи сторонником оксфордианской гипотезы, он надеялся, что Шварц сможет подтвердить сходство между известным портретом Шекспира из Первого фолио, выполненным в технике гравюры, и сохранившимися портретами графа Оксфорда. Нужных Дресслеру выводов исследовательница сделать не смогла, но вскоре в Национальной портретной галерее в Лондоне она увидела портрет королевы Елизаветы I, написанный в 1588 году Джорджем Гауэром. Вот как Лиллиан Шварц передает свои впечатления: "Я встретилась с направленным на меня пристальным взглядом королевы и подумала: 'Господи, да этого не может быть! Я работала с гравированным портретом несколько месяцев, но мне и в голову не приходила мысль о королеве...'".

Компьютерная обработка фотографий гравюры Шекспира из Первого фолио и портрета Елизаветы Гауэра удивительным образом подтвердила ее догадку. Шварц вспоминает: "Можно было взять оба портрета, пропорционально уменьшить их на ксероксе до одинакового размера и наложить один на другой – все становилось очевидным". Конечно, портреты немного отличались друг от друга – так, на гравюре у Шекспира имелась бородка, были заметны мелкие несоответствия в линии подбородка и форме лба, но их легко было объяснить желанием гравера придать побольше мужественности женским чертам.

У каждой из предложенных кандидатур на авторство есть и увлеченные сторонники, и ироничные скептики, но одним из результатов слишком малого количества документированных свидетельств о личности Шекспира является полярность оценок. Другим легко предсказуемым результатом стали откровенные подделки документов, которые не предоставили архивы. В конце XVIII века колесный мастер из Стратфорда-на-Эйвоне Джон Джордан, по собственному почину взявший на себя роль гида, необходимость в котором уже диктовал развивающийся туризм, освоил весьма доходный побочный промысел. Он предлагал самую незамысловатую из всех подделок: настоящие старинные книги, аккуратно надписанные "William Shakespeare his Booke", что должно было свидетельствовать об их принадлежности Шекспиру. Сегодня эти образцы ручной работы Джордана по праву являются музейными экспонатами.

Уильяму-Генри Айрленду[1], сыну лондонского собирателя древностей Сэмюэла Айрленда, пришла в голову более амбициозная идея. Произошло это во время поездки в Стратфорд, где отца и сына знакомил с городом именно Джордан. Для начала Айрленд попробовал изготовить ипотечное свидетельство Шекспира на куске пергаментной бумаги, оторванном от описи земле-

1. Более подробный рассказ об Уильяме-Генри Айрленде в "ИЛ", 2014, № 5.

владений и имущества, сдававшихся в аренду. При этом он осмотрительно использовал рукописный шрифт и орфографию, свойственные документам того времени. Как утверждал Уильям-Генри, свидетельство нашлось в старинном сундуке, в доме некоего таинственного, весьма обеспеченного джентльмена, куда его пригласил сам хозяин, знавший об интересах молодого человека, чтобы тот мог порыться в бумагах. Убедившись, что и отец, и некоторые, пользовавшиеся серьезной репутацией, ученые легко поверили в подделку, Айрленд в 1795-м изготовил долговую расписку, где "сохранился" почерк Барда.

Далее один за другим стали появляться новые документы: письмо, адресованное Шекспиром графу Саутгемптону, и ответ Саутгемптона; принадлежавший Шекспиру протестантский катехизис, что якобы свидетельствовало о традиционности его религиозных взглядов; любовное письмо Шекспира к Энн Хэтауэй ("Dearesste Anna.. Thyne everre, Wm Shakespeare") вместе с прядью волос Шекспира; и даже восторженная записка от королевы Елизаветы "Мастеру Уильяму Шекспиру в 'Глобусе' на Темзе" ("Master William Shakespeare atte the Globe bye Thames"). Успешно поморочив голову великому Джеймсу Босуэллу и принцу Уэльскому, Айрленд решился показать им свои главные творения: "шекспировскую" рукопись "Короля Лира" ("Tragedye of Kynge Leare"), фрагменты рукописи "Гамлета" ("Hamblette") и текст прежде неизвестной пьесы "Вортигерн и Ровена" (в этом случае, как объяснял Уильям-Генри, таинственный владелец рукописи ни за что не соглашался расстаться с ней).

Мистификация Айрленда имела такой широкий резонанс, что от театра "Друри-Лейн" он получил кругленькую сумму за право постановки "Вортигерна и Ровены". Премьера спектакля с Джоном Филипом Кемблом в главной роли состоялась за три дня до появления на книжных прилавках Лондона публикации Эдмонда Мэлоуна[1] — сокрушительного разоблачения фальшивок Айрленда. Родившийся в Дублине и получивший юридическое образование Мэлоун, тем не менее, посвятил себя изучению шекспировского наследия и уже имел опыт разоблачения средневековых стихотворных подделок, сочиненных юношей-поэтом Чаттертоном. Теперь Мэлоун с невероятной убедительностью указывал на исторические ошибки Айрленда и очевидный непрофессионализм его "староанглийской" орфографии. Пьеса "Вортигерн и Ровена" тоже не получила зрительского признания, и если до пятого акта публика еще сдерживала эмоции, то на самой патетической реплике Кембла: "Когда же кончится постыдный балаган", — покатилась со смеху. Как ни странно, Айрленд вполне благополучно пережил разоблачение и спустя десять лет даже выпустил пользовавшиеся популярностью "Призна-

1. По другим свидетельствам, разоблачение Э. Мэлоуна вышло за два дня до премьеры "Вортигерна".

ния", где описывал устроенный им розыгрыш.

Неудача Айрленда не остановила фальсификаторов, в частности, и крайне осторожного Джона Пейна Кольера, директора только что образовавшегося "Шекспировского общества" и автора нескольких серьезнейших научных исследований, посвященных жизни Шекспира и его коллег-актеров. В ту пору человек незапятнанной репутации, с первого взгляда располагавший к себе собеседников, Кольер получил доступ к рукописям Эдварда Аллейна в Далвич-колледже, а также к библиотеке лорда Элсмера в Бриджуотер-хаус в Лондоне, располагавшей собранием рукописных документов XVI–XVII веков, то есть как раз шекспировского времени. Работа в этих и подобных учреждениях позволила Кольеру сделать ряд по-настоящему выдающихся открытий, но именно свободный доступ к документам, видимо, неодолимо провоцировал его на то, чтобы предъявить миру еще более блистательные результаты. Время от времени в стопку подлинных рукописей он незаметно подкладывал фальшивку собственного изготовления, а в других случаях просто добавлял "шекспировскую" строку (или даже несколько строк) к абсолютно подлинному во всех отношениях документу. В противоположность Айрленду, ничего слишком эффектного Кольер никогда не затевал: он подделывал документы, чтобы подтвердить свою точку зрения, — например, что в таком-то году Шекспир жил в Саутуорке или что его коллеги-актеры были связаны с театром "Блэкфрайерз" уже тогда, когда Шекспир еще только начинал работать в Лондоне.

Тем не менее, так же как и его предшественник Айрленд, Кольер просто перестарался, когда работал со старинным изданием Второго фолио, куда внес тысячи аннотаций, выполненных характерным для того времени рукописным шрифтом, поместив их на полях текста; а затем в опубликованной им статье в "Атенеуме" он высказал предположение, будто эти аннотации, скорее всего, сделаны обладателем "более качественных рукописей", чем те, что использовались составителями Первого фолио. Если бы все так и было на самом деле, экземпляр Второго фолио стал бы революционным открытием, но, когда другие исследователи заметили пониже сделанных от руки надписей частично стертые карандашные пометки, появились первые подозрения. Химический анализ показал, что чернила были по составу акварелью и сильно отличались от настоящих чернил, будь то современных или старинных, что породило еще больше вопросов. Наконец, в 1864-м К. М. Инглби, как и в свое время Мэлоун, печатает разоблачение, озаглавленное: "Полный обзор полемики по вопросу о Шекспире, об аутентичности и подлинности содержания рукописей, определяющего [наши представления] о произведениях и биографии Шекспира, которые опубликовал мистер Дж. Пейн

Кольер в результате проведенных им исследований". Несмотря на крайне тяжеловесное название, эта работа окончательно скомпрометировала Кольера как ученого, и, хотя он прожил еще двадцать два года, глубочайшее сожаление по поводу собственных безрассудных поступков, помешавших ему занять вполне достойное место в шекспироведении, не покидало его до конца дней. Запись от 14 мая 1882 года, сделанная Кольером на девяносто третьем году жизни в дневнике, хранящемся в Фолджеровской шекспировской библиотеке в Вашингтоне, гласит:

Как горько мне осознавать, что я во всех отношениях преступник, заслуживающий презрения. Мне стыдно почти за все, что я сделал в этой жизни. Дж. Пейн Кольер. Почти слепой. Раскаяние мое мучительно и искренне.

Даже не принимая в расчет крайних мнений, свойственных чудакам и любителям розыгрышей, необходимо признать, что и для более традиционных исследователей путь к согласию был непрост (да и по сей день таков), когда речь идет о том, что считать общепризнанным, если дело касается Шекспира. Самое надежное решение, конечно же, — отказаться от каких-либо гипотез и опираться лишь на оставшиеся документированные свидетельства, то есть на сухие факты, имеющиеся в завещаниях, ипотечных договорах, реестрах платежей, регистрациях рождений, браков, смертей и т. п. Инициаторами такого подхода в конце XVIII века стали Эдмонд Мэлоун и Джордж Стивенс. Кроме того, каждый из них попытался установить хронологический порядок написания пьес и исключить из шекспировского корпуса произведения, подлинность которых вызывает сомнения. С сожалением можно сказать, что их попытки не увенчались успехом.

В XIX веке эстафету Мэлоуна и Стивенса подхватили такие выдающиеся шекспироведы, как Джеймс Орчад Хеллиуэлл-Филлиппс и сэр Сидни Ли, редактор "Словаря национальных биографий". Время от времени им попадались настоящие, пусть не слишком заметные, находки. Так в 1864-м Хеллиуэлл-Филлиппс обнаружил запись в приходно-расходной книге, что Шекспир и несколько других актеров получили по "4,5 ярда ярко-красного сукна" для участия в коронационной процессии короля Иакова I в Лондоне. А в начале XX века супружеская пара из провинциальной Небраски (США) — профессор Ч. У. Уоллес и его жена Холда — совершенно неожиданно опередили своих английских коллег, практически у них под носом отыскав неизвестные прежде материалы судебного дела 1612 года, проливающие свет на местожительство Шекспира в Лондоне в начале 1600-х.

В 1920-х годах Эдмунд Чэмберс, служащий Совета по образованию, внес значительный вклад в шекспироведение, но не благодаря введению в оборот новых документов. Чэмберс систематизировал результаты, полученные другими ис-

следователями, и представил их в легкодоступном виде. Каждое утро, разобрав служебную почту, он удалялся в читальный зал Британского музея, где и проводил почти весь день, возвращаясь к себе в кабинет под вечер, чтобы поставить подпись на письмах, продиктованных ранее. И хотя в дальнейшем за работу в Совете по образованию Чэмберс был удостоен рыцарского звания, присвоить его скорее следовало бы за его заслуги в изучении Шекспира. Двухтомник Чэмберса "Уильям Шекспир. Исследование фактов и проблем" и четырехтомная "Елизаветинская сцена", опубликованные в 1930-м и 1923 годах, соответственно, до сих пор остаются настольными книгами каждого серьезного исследователя благодаря подробнейшему анализу. Они содержат энциклопедическое описание фактов, относящихся к каждому из известных исторических свидетельств, хоть как-то связанных с биографией Шекспира, к каждой из его пьес и поэм, как канонических, так и неканонических, к театральным труппам шекспировского времени, к театрам, на сценах которых Шекспир выступал, и ко многому-многому другому.

Сегодня миссию Чэмберса столь же безупречно продолжает американец Сэмюэл Шенбаум[1], профессор университета штата Мэриленд и специалист по литературе эпохи Возрождения. Его работа "Уильям Шекспир. Краткая документальная биография" дает исчерпывающий анализ всех имеющихся документированных источников, но Шенбаум так высоко ценит абсолютную надежность, выверенность сообщаемой им информации, что ставит себе в заслугу отказ от соблазна высказаться по вопросам о том, когда и с кем Шекспир начал работать в театре, когда принялся за сочинение пьес, кого подразумевал под "прекрасным юношей" и "смуглой леди", к которым обращался в сонетах, не говоря уже о прочих проблемах, остающихся в центре внимания шекспироведов.

Сюда так и просится восклицание Гамлета из знаменитого монолога "Быть или не быть": "...да вот загвоздка" ("ay, there's the rub"). Безусловно, подход Шенбаума к изучению Шекспира заслуживает всяческого уважения и даже восхищения, но не оправдывает ожиданий простого читателя именно тогда, когда тот более всего нуждается в ответе. Такой подход не помогает получить представление о Шекспире-человеке, не дает возможности ощутить запах грима и вкус того коктейля, который составлен из компонентов, обусловленных наследственностью и окружением, — а ведь они-то и породили комизм Фальстафа, самоанализ Гамлета и волшебство "Сна в летнюю ночь". Ведь суть Шекспира не в юридических формулировках ипотечных свидетельств и завещаний, не в отпечатанном тексте его пьес и поэм, а в чувстве. Всякий раз во время спектакля актеры и актрисы заново с бóльшим или меньшим успехом

1. С. Шенбаум. Шекспир. Краткая документальная биография / Перевод с англ. А. Аникста и А. Величанского. — М.: Прогресс, 1985.

переживают на сцене те чувства, которыми был охвачен Шекспир, записывая текст того или иного персонажа пьесы. Будь то самая легкая комедия или монументальная трагедия, мощь и гений Шекспира заключены в палитре и глубине переданных им чувств. В связи с чем возникает единственный, но ключевой вопрос — откуда они у автора? Какую жизнь должен был прожить сочинитель этих текстов, способный подниматься до таких духовных высот и низвергаться на самое дно страстей человеческих?

Недостатка в желающих разрешить эту загадку, разумеется, нет, но все они заведомо вынуждены вступать на зыбкую почву непознанного, в область непроработанных и непроверенных литературно-исторических идей. Когда речь идет о Шекспире, ситуация складывается так, что фактор субъективности проявляется в посвященных ему исследованиях значительно сильнее, чем в других случаях: Бард предстает таким, каким его хотят видеть, а скудные достоверные данные о его жизни выстраиваются в такую биографию, которая удобна автору той или иной концепции. К примеру, Оскар Уайльд считал Шекспира сторонником однополой любви, адресатом ряда сонетов — актера детской труппы, "милого мальчика" по имени Уильям Хьюз (Mr. W. H.[1]), чему просто нет документальных подтверждений. Британско-американский издатель и писатель Фрэнк Харрис, известный на рубеже XIX–XX веков своими свободными взглядами на сексуальность и сексуальные отношения, представлял Шекспира горячим поклонником противоположного пола, принужденным отказаться от возлюбленной Энн Уайтли и жениться на вздорной Энн Хэтауэй. Далее, согласно Харрису, от нескончаемых понуканий жены Шекспир сбежал в Лондон, где ему суждено было безнадежно влюбиться в одну из фрейлин королевы Елизаветы I. Декадент Литтон Стрэчи писал, что Барду "наскучили люди, наскучила реальная жизнь"[1].

Столь же запутана и проблема датировки шекспировских произведений — сегодня едва ли найдется пьеса, поэма или сонет, время создания или авторство которых неоспоримы. Примером того, как широко расходятся в своих оценках даже самые авторитетные специалисты, может служить сонет 107, содержащий простую, на первый взгляд, строку: "Свое затменье смертная луна пережила" ("The mortal moon hath her eclipse endur'd"). Практически все соглашаются с тем, что в ней есть намек, определяющий дату написания сонета, только вот относительно самой даты споры продолжаются[2].

1. См. статью Дм. Иванова "Портрет г-на У. Х." на с. 200.

1. См. Литтон Стрэчи. Последние пьесы Шекспира // "ИЛ", 2014, № 5.
2. См. статью И. Шайтанова "Перевод как интерпретация" на с. 189–191.

Американский историк Лесли Хотсон считает "смертную луну" метафорическим образом Непобедимой Армады, ссылаясь на гравюру конца XVI века, где тесно примкнувшие друг к другу корабли наступающего испанского флота выстроились полумесяцем. На этом основании временем написания сонета он считает 1588 год.

Но целой плеяде других исследователей — от Джона Довера Уилсона, современника сэра Эдмунда Чэмберса, до изучающего в наши дни историю Армады Гэрретта Мэттингли — эта дата представляется слишком ранней, ведь Шекспиру тогда было всего 24 года. По их утверждениям, "смертной луной" Шекспир называет королеву Елизавету I, на чьих портретах зачастую можно видеть ювелирное украшение в виде полумесяца, венчающее ее парики. Тогда под "затменьем" ("eclipse") Шекспир, скорее всего, подразумевал смерть королевы в 1603-м, и глагол "endur'd" следует перевести как "испытала".

С точки зрения ведущего историка елизаветинского периода А. Л. Роуза из оксфордского Колледжа Всех Святых, последнее утверждение тоже ошибочно, хотя Елизавета на самом деле названа "смертной луной" в этом сонете. Роуз настаивает на том, что она "пережила" свое затмение, то есть рассматриваемый эпизод не стал концом ее земной жизни. Таким образом, все указывает на 1594 год, когда закончились религиозные войны во Франции и попытка отравления Елизаветы, предпринятая ее врачом — португальцем Родриго Лопесом, оказавшимся двойным агентом, не увенчалась успехом: королеве удалось спастись.

Я привел эти примеры, чтобы показать, что перед нами минное поле неоднозначных сведений, и, продвигаясь по нему, нужно делать собственные заключения.

Екатерина Шульман

Политическое шекспироведение: обыденность и амбивалентность

Эссе

Шекспировед Джонатан Бейт в своей книге “Гений Шекспира” (“The Genius of Shakespeare”) рассказывает об универсальной притягательности Шекспира для людей разных наций и эпох, о том, как его пьесы ставят матросы на корабле, попавшем в штиль, читают в южноафриканской тюрьме и в Третьем рейхе, а в конце внезапно замечает: если бы Непобедимая Армада доплыла до Англии или движение Контрреформации победило протестантизм в Европе, я бы сейчас писал все то же самое, но о Лопе де Вега.

Мысль понятна: универсальность гения и проникновение его слова в сердца читателей очень сильно зависят от историко-политической конъюнктуры. Если бы Испания, а не Англия стала европейским гегемоном, то она бы и распространяла свой язык и культурные стандарты сперва в качестве иерархически престижных, а потом и единственно приемлемых. Рецепт карьерного успеха в редкой должности “универсального гения” включает не только своевременное рождение в одной из ведущих держав своей эпохи, но еще и в той, которая в последующие века не потеряет, а приумножит свои позиции.

Культурно-исторически и политически обусловлена вся траектория славы. Первые сомнения в шекспировском авторстве появились в начале XIX века — ровно в тот момент, когда умами начала овладевать романтическая концепция “гения”, чья жизнь должна отражать его творчество и наоборот. Именно тогда публика стала интересоваться личной жизнью авторов, чего раньше не было, а гению стали прощать адюль-

© Екатерина Шульман, 2016

Екатерина Михайловна Шульман — политолог, доцент Института общественных наук РАНХиГС, кандидат политических наук, автор книг и статей по актуальным проблемам законотворчества, лектор Московской школы гражданского просвещения.

тер, инцест, приступы неконтролируемого гнева и неоплатные долги – но не раздачу денег в рост и скупку городской недвижимости, а также мещанское происхождение и "неблагородную" наружность. В рамках этой парадигмы существовали и рассматривались читателями все curled darlings[1] эпохи: Бернс, Байрон, Шелли, Шиллер, Гёте. Невооруженным глазом видно, как сильно эта концепция обязана наполеоновской легенде.

До эпохи европейского романтизма вопрос, на котором стоит все антистратфордианство: "Достаточно ли автор хорош для своих произведений?" – просто не приходил никому в голову. Несчастный, злобствующий Роберт Грин в памфлете "На грош ума, купленного за миллион раскаяний" обвиняет Шекспира в жадности и плагиате – то есть в том, что он ворует по мелочи у других авторов (возвышенных и образованных "университетских умов", не чета разным выскочкам), но не в том, что за "тигра в актерской шкуре" пишет кто-то другой. Бен Джонсон ворчал насчет small Latin and less Greek[2] своего прославленного друга и конкурента, но это не наводило его на подозрение, что выпускник провинциальной грамматической школы не мог написать "Троила и Крессиду", "Антония и Клеопатру", "Юлия Цезаря" и "Кориолана". Возможно потому, что он, образованный современник, лучше, чем позднейшие разоблачители Барда, видел в этих пьесах многочисленные фактические ошибки (даже на уровне тогдашних познаний об античности): часы с боем и шляпы с полями в Древнем Риме, Одиссея, цитирующего Аристотеля, троянских и греческих воинов, на куртуазный манер привязывающих к шлемам рукава своих возлюбленных.

Географические ошибки у Шекспира также общеизвестны: морской берег Богемии, корабль в "Двух веронцах" плывет из Вероны в Милан, Просперо с дочерью плывут из Милана по Адриатическому морю. Похоже, автор, полагавший, что в Италии каждый город – портовый, вообще никуда из Англии не выезжал, а все свои сны Италии златой заимствовал у Чинтио и Банделло[3].

Тот же Бен Джонсон очень смешно спародировал шекспировские притязания на дворянство в пьесе "Всяк в своем нраве", в которой герой-трактирщик хвастается своим гер-

1. Любимцы (*англ.*) (*Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, – прим. ред.*)
2. Чуток латыни и еще меньше греческого (*англ.*).
3. Джамбаттиста Джиральди Чинтио (1504 – 1573) – ученый гуманист и писатель. Автор книги "Сто сказаний", из которой позаимствован сюжет "Отелло". Маттео Банделло (1485–?) – итальянский новеллист Средневековья, у которого Шекспир позаимствовал сюжет "Ромео и Джульетты".

бом с кабаньей головой и девизом "Не без горчицы!" За три года до постановки пьесы Шекспир, используя родственные связи своей матери Мэри Арден[1], добился дворянского герба с девизом "Non Sans Droit" – "Не без права" (что и само по себе звучит довольно двусмысленно).

Что-то подсказывает, что конъюнктурная обусловленность посмертной репутации не очень бы смутила самого автора. Борхес описывает, как критики в несуществующем Тлене "выбирают два различных произведения – к примеру, "Дао Дэ Цзин" и "Тысячу и одну ночь", – приписывают их одному автору, а затем добросовестно определяют психологию этого любопытного homme de lettres"[2]. Если что и можно сказать определенное о том, кто написал ныне признанный "шекспировский корпус", так лишь то, что это был изумительный конъюнктурщик.

Он пишет всеми стилями и во всех жанрах, именно тогда, когда этот стиль и жанр становятся популярны. В моде кровавые трагедии мести в духе Сенеки – пишем "Тита Андроника". Публике нужно побольше патриотизма – пишем подряд три части "Генриха VI", "мочим" Жанну д'Арк. В фаворе граф Эссекс – упоминаем его в прологе к "Генриху V". Взошел на престол новый король Иаков I Стюарт, который увлекается мистицизмом, – пишем пьесу с ведьмами и чтением будущего в зеркале, причем в процессии будущих монархов является и сам король-объединитель Англии с Шотландией, получающий соответствующие актуальные политические комплименты. Да, он еще помешан на идее, что может в силу своего королевского происхождения лечить золотуху прикосновением – помянем там же и золотуху. Когда труппа переезжает с открытой площадки "Глобуса" в "Блэкфрайерс", где помещение закрытое и есть всякая театральная машинерия – в пьесах немедленно появляются ночные сцены, интерьерные сцены, эффектные полеты на орле, явления героя из сундука ("Цимбелин") и оживления статуй ("Зимняя сказка"). Кстати, трагедии с членовредительством тогда из моды вышли, в тренде – романтические сказки с путешествиями и волшебством, всякие *Аленькие цветочки* – пожалуйста, "Перикл", "Цимбелин", "Буря". Эту моду, надо признать, Шекспир сам частично и ввел, к тому моменту уже выбившись из подражателей в трендсеттеры.

1. Мэри Арден была по происхождению джентри – мелкопоместной дворянкой, но принадлежала к младшей ветви знатного древнего рода Арденов. См.http:/en.wikipedia.org/wiki/Arden_family. (*Прим. автора.*)
2. Хорхе Луис Борхес. Тлен, Укбар, Орбис Терциус / Перевод Евгения Лысенко. – Амфора, 1999. (*Прим. автора.*)

Один из существенных аргументов против идеи, что кто-то из елизаветинских аристократов или ученых решил использовать псевдоним для достижения максимальной творческой свободы, состоит в том, что воспользовался он этой свободой довольно странно — реагируя на каждый чих заказчиков, спонсоров и приходящей публики.

Попытаться вывести авторский портрет из шекспировских произведений тем труднее, что образ этот, по свойству драматургического жанра, по необходимости двусмыслен. Драматург говорит за всех персонажей всеми голосами, а Шекспир еще и доводит эту этическую нейтральность до невиданных раньше — и редко встречающихся после — степеней.

Сюжет "Ромео и Джульетты" пародируется дважды: сперва нежно-лирически в "Сне в летнюю ночь", потом исключительно злобно в "Троиле и Крессиде". "Отелло" — по сюжету семейная комедия (ревнивый муж, невинная жена, сметливая камеристка — почти "Виндзорские насмешницы"), внезапно свернувшая не туда. Несколько пьес, называемых в литературе проблемными ("Мера за меру", "Троил и Крессида", "Все хорошо, что хорошо кончается"), вообще не комедии, не трагедии — кажется, основная цель их автора состоит в том, чтобы вызвать в читателе острое чувство неловкости.

У Шекспира все герои умны и остроумны — даже сценические "дураки", особенно они! — каждый в изложении своих мотивов убедителен и требует — и получает — читательское сочувствие. Предшественник Шекспира Кристофер Марло (которому Шекспир многим обязан и которого, единственного из современников, прямо цитирует) наивно выводил своих злодеев на авансцену и заставлял произносить монологи о собственном злодействе. Шекспировские Ричард III и Яго говорят с аудиторией через плечо и убедительностью своей страсти превращают зрителя-читателя сперва в заложника, а потом в сообщника.

При этом довольно бессмысленно рассуждать, "понимал" ли автор своих злодеев и героев и не изобразил ли в ком из них себя. Потому что автор этот амбивалентен, как сама жизнь, говорит на всех языках и принимает любой облик. Он ни за католиков, ни за протестантов, ни за трибунов, ни за Кориолана. Ричард III — чудовище, но он и герой, и умирает, как рыцарь, а не как тиран и наниматель киллеров. Смерть с мечом в руках даруется и Макбету, спасая от того морального ничтожества и депрессии, в которые он впал после смерти жены. "Генриха V" можно прочитать как патриотическую агитку и как антивоенный памфлет. "Гамлета" можно читать вообще как угодно.

Фальстаф — комический персонаж, но смерть его трогательна, а сцена, где его отвергает бывший друг, принц Хел, ставший королем, — трагична (и бросает мрачную тень на героя-короля, выставляя его бессердечным автократом, который, надевши корону, немедленно отторгает от себя все человеческое). Белокурый возлюбленный из сонетов — легкомысленный развратник, но он же и воплощение всего прекрасного. Просперо — маг, и Просперо — тиран.

Политические взгляды Шекспира часто называют аристократическими, основываясь на его недоброжелательном отношении к бунтующей толпе. Действительно, дважды в его пьесах революционные, так сказать, массы убивают образованных людей. Во II части "Генриха VI" восстание Джека Кейда провозглашает запоминающийся лозунг "Первым делом убьем всех юристов", и тут же какого-то несчастного клерка по имени Эммануил велят повесить за "антинародную" грамотность, нацепив на шею перо и чернильницу. В "Юлии Цезаре" возбужденные римские граждане, схватив не того Цинну и узнав, что это не Цинна-заговорщик, а Цинна-поэт, немедленно переориентируются: "Убьем его за плохие стихи!" (Может, стихи и правда плохие? — невольно задумается читатель.) В "Кориолане" главный герой — победоносный полководец, спаситель отечества, и его мать — образец всех традиционных римских добродетелей, с презрением отзываются о римских электоральных процедурах и оплакивают необходимость завоевывать симпатии вонючего плебса ради достижения желанной консульской должности.

Беда в том, что все эти примеры кажутся однозначными только вне контекста. Шекспировского Кориолана вполне можно назвать социопатом (а мать его, Волумния, — вообще довольно монструозная женщина), и презрение к несимпатичному демосу доводит его в финале до самого натурального национал-предательства — сговора с врагами Рима, вольсками. Английские бунтовщики из "Генриха VI" имеют все основания и для возмущения в целом, и для недоверия к юристам, в частности, а толпу из "Юлия Цезаря" явно провоцируют в политических целях, причем никакие не плебейские трибуны, а интриган Марк Антоний.

И так — везде. Знаменитая речь Одиссея о "степени" (degree), о порядке, что движет солнце и светила, часто считается выражением позиции автора. Увы, хотя Одиссей и выглядит наиболее разумным среди пародийных греков и троянцев циничной пьесы "Троил и Крессида", речь свою он произносит в двусмысленном контексте: пытается стравить Ахилла и Аякса путем фальсификации голосования жребием.

Если, пренебрегая преградами, которые ставит на этом пути шекспировская амбивалентность, попробовать в самом деле понять, каковы могли быть общественно-политические взгляды нашего неуловимого автора, то картина возникает приблизительно следующая. Как всякий человек, преуспевший в своем деле, Шекспир явно считал существующий порядок вещей если не правильным, то, по крайней мере, предпочтительным по сравнению с хаосом.

А степень его жизненного успеха была значительнее, чем обычно полагают: он не просто, приехав ниоткуда, за двадцать лет своей карьеры стал первым драматургом и одним из первых поэтов в Лондоне, но и буквально озолотился на театральных паях. Его многие ненавидели — достаточно почитать хоть Роберта Грина, да и друг Джонсон его очевидным образом недолюбливал.

Но, кажется, его столь же мало заботила театральная ревность, сколь интересовал театральный успех. А все заработанные деньги он переводил в родной Стратфорд и вкладывал в землю и недвижимость: в конце жизни он купил для своей семьи самый большой дом в городе. Следуя принципу "где сокровище ваше, там будет и сердце ваше"[1], из этих фактов можно извлечь гораздо больше понимания его жизненных приоритетов, чем из широко разрекламированных двусмысленностей со "второй по качеству кроватью" в завещании.

Судя по всему, он понимал силу денег, в том числе в зловещих ее проявлениях: свидетельство тому "Тимон Афинский" и "верный аптекарь" из "Ромео и Джульетты" (но не Шейлок: "Венецианский купец" — пьеса не о деньгах, а об обидах, мести и милосердии). Жалобы на социальное неравенство в сонетах, однако, — это жалобы не на бедность, а на низкий престиж профессии: в ту эпоху деньги сами по себе еще не покупали положения в обществе (если они когда-либо вообще его способны купить).

Его завораживала материя права, язык и образность юриспруденции. Шекспировские метафоры всегда конкретны, и очень часто — чем позже написан текст, тем чаще, — свои сравнения он извлекал из судебной и финансовой практики. Весь сонетный цикл во многом строится на образах кредитора и должника, аренды, займа, долга, процентов по долгу.

Нет более дешевого и популярного приема постановки шекспировских пьес, чем "осовременивание": переодевание персонажей в более или менее приближенные к нашему дню

1. Мф. 6:21.

костюмы. Особенно страдают как раз "политические" драмы — исторические хроники и "Юлий Цезарь". Куда чаще видишь Ричарда III в нацистской форме, чем в доспехах, хотя шекспировский Глостер никак не Гитлер: он не государственный строй хочет изменить, установив личную тиранию, а в существующей системе занять место, которого, как он считает, достоин больше, чем его старшие братья.

Универсальность шекспировских персонажей вовсе не в том, что они могли бы жить в любое время, а в том, что они выражают чувства и мысли, любому времени внятные, — дьявольская разница, как сказал бы Пушкин. Романтический век, от которого мы во многом наследуем наши представления о художнике и творчестве, был вынужден придумывать альтернативного Шекспира: аристократического и конспирологического, — не смирившись с оригиналом, одновременно приземленным и неуловимым.

Насколько неловко сидят современные одежды на Макбете и Марке Антонии, насколько же легко и естественно представить себе Шекспира сейчас — в нашей эпохе, с ее специфическим сочетанием корысти, тщеславия, отстраненности, оригинальности и бесстыдства. Он бы, конечно, писал сценарии в Голливуде и сериалы для HBO[1]: патриотические боевики, пеплумы и байопики[2], романтические комедии с переодеваниями под Рождество, триллеры с привидениями, разнообразную резню бензопилой. С Тарантино они бы написали совместный сценарий. "Netflix"[3] бы на него молилась. Он бы брал чужое и переписывал до неузнаваемости, придумывал новые слова и занимал таблоиды и соцсети двусмысленностью своей ориентации и многослойной личной жизнью. ("А вы знаете, что у него в провинции осталась жена и дети?!") Строго следил бы за выплатой гонораров, инвестировал и раскладывал все яйца по разным корзинам. И контрабандой, между поцелуем и перестрелкой — на заднем плане, в случайной реплике, в избыточном монологе, в туманном финальном кадре перед самыми титрами — прятал бы свою ускользающую правду, которую мир ловил, но не поймал.

1. Американский кабельный телеканал.
2. Пеплум — жанр исторического кино (например, "Клеопатра"); байопик — фильм-биография знаменитой личности.
3. "Netflix" — американская компания, поставщик фильмов и сериалов на основе потокового мультимедиа; основана в 1997 г.

Юлия Штутина
Две истории Ричарда III

История 1-*я. Герцог и король*

В первой сцене шекспировской хроники “Ричард III” будущий король, а пока еще герцог Глостер, обращается к зрителям с одним из самых известных монологов в английской литературе:

Я, у кого ни роста, ни осанки,
Кому взамен мошенница природа
Всучила хромоту и кривобокость;
Я, сделанный небрежно, кое-как
И в мир живых отправленный до срока
Таким уродливым, таким увечным,
Что лают псы, когда я прохожу, —
Чем я займусь в столь сладостное время,
На что досуг свой мирный буду тратить?
Стоять на солнце, любоваться тенью,
Да о своем уродстве рассуждать?
Нет!.. Раз не вышел из меня любовник,
Достойный сих времен благословенных,
То надлежит мне сделаться злодеем[1].

Уродство и злодейство — два слова, прочно связанные с именем Ричарда III, короля, правившего всего два года: с 1483-го по 1485-й. С гибелью Ричарда, последнего Плантагенета на английском престоле, завершилась Война Алой и Белой розы, и, как часто говорят историки, закончилось английское Средневековье.

© Ю. Штутина, 2016

Юлия Михайловна Штутина — историк, журналист, автор статей и эссе по археологии и истории культуры.

1. Ричард III. Акт I, сц.1. Перевод Мих. Донского.

Спустя тридцать лет после смерти Ричарда Томас Мор (1478–1535), крупнейший английский мыслитель своей эпохи, написал о короле книгу. При жизни Мора она не была опубликована, но во второй половине XVI века ее издали, и она пользовалась большим успехом. Мор не скупился на эпитеты и слухи:

Ричард... был мал ростом, дурно сложен, с горбом на спине, левое плечо намного выше правого, неприятный лицом – весь таков, что иные вельможи обзывали его хищником, а прочие и того хуже. Он был злобен, гневлив, завистлив с самого своего рождения и даже раньше. Сообщают как заведомую истину, что герцогиня, его мать, так мучилась им в родах, что не смогла разрешиться без помощи ножа, и он вышел на свет ногами вперед и даже будто бы с зубами во рту. Так гласит молва; то ли это люди по злобе своей говорят лишнее, то ли само естество изменило свое течение при рождении того, кто в течение жизни совершил столь многое против естества.

В то же время Мор не скрывал известной симпатии к своему герою:

Часто он побеждал, иногда терпел поражения, но никогда из-за недостатка личного мужества или рассудительности.

Или:

...был жесток и безжалостен, не всегда по злой воле, но чаще из-за честолюбия и ради сохранения или умножения своего имущества... К друзьям и врагам относился он с равным безразличием; если это вело к его выгоде, он не останавливался перед убийством любого человека, чья жизнь стояла на пути к его цели[1].

Литературоведы выяснили, что крупнейшие историки-хронисты XVI века – Графтон, Холл, Холиншед – заимствовали у Мора целые куски, когда писали о Ричарде III. Шекспир был хорошо знаком с трудами всех троих хронистов. Неудивительно, что самые яркие характеристики, данные Ричарду Мором, повторяются и у Шекспира: и уродство, и ум, и дар лицедейства, и хладнокровие, и макиавеллиевский цинизм.

1. Томас Мор. Эпиграммы. История Ричарда III / Перев. с англ. Е. В. Кузнецова. – М.: Наука, 1998.

Многие исследователи, особенно в XX веке, полагали, что горб Ричарда мог быть изобретением Тюдоров – династии, взошедшей на престол после гибели последнего Плантагенета: соединить вместе внешнее уродство человека и отталкивающие эпизоды его правления – добротный политический прием, исправно работающий на протяжении сотен лет. И нет сомнений, что Томас Мор работал на эту пропагандистскую машину со всем свойственным ему пылом. В результате Питер Саккио, крупный американский шекспировед, в книге "Английские короли Шекспира: история, хроника и драма"[1] отмечал, что в распоряжении ученых нет ни документов, ни изображений, которые бы свидетельствовали о горбе Ричарда. Саккио склонялся к мысли, что Тюдоры нарочно распространяли слухи об уродстве и злокозненности своего предшественника, дабы подтвердить право новой династии на престол.

Профессор Гарвардского университета Марджори Гарбер написала замечательное эссе, в котором рассуждает о том, что горб Ричарда у Шекспира, его физическое несовершенство, в сочетании со страстным напором – это метафора извращения прошлого историей[2]. То есть в конечном счете подлинный облик короля – вещь третьестепенная – во всяком случае, для поэзии и драмы.

Зигмунд Фрейд, обожавший драмы Шекспира, относился к "Ричарду III" с огромным интересом и написал об этой хронике несколько пронзительных страниц. Комментируя все тот же первый монолог, Фрейд пояснял ход мысли "сделанного небрежно" будущего короля:

> Я претендую на то, чтобы быть исключением и не обращать внимания на опасения, стесняющие других людей. Я вправе творить даже несправедливость, ибо несправедливость была совершена со мною, – и тут мы чувствуем, что сами могли бы стать похожими на Ричарда, более того, мы уже и стали им, только в уменьшенном виде. Ричард – гигантское преувеличение этой одной черты, которую мы находим и в себе. По нашему мнению, у нас есть полное основание возненавидеть природу и судьбу за нанесенные от рождения или в детстве обиды, мы требуем полного вознаграждения за давние оскорбления нашего нарциссизма, нашего себялюбия[3].

1. Peter Saccio. Shakespeare's English Kings: History, Chronicle, and Drama. – Oxford University Press, 1977.
2. См. Marjorie Garber. Descanting on Deformity.
3. З. Фрейд. Некоторые типы характеров из психоаналитической практики. – В кн.: З. Фрейд. Художник и фантазирование / Перевод с нем. К. М. Долгова. – М.: Республика, 1995. – С. 239.

Бесспорно, Ричард III — один из самых запоминающихся героев Шекспира наравне с Фальстафом, Гамлетом, Отелло. Но, в отличие от этих троих, — он не только действующее лицо замечательной пьесы, но и лицо историческое. Англичане, крайне серьезно относящиеся к своим монархам, уже в XVIII веке с тревогой осознали, что литературный персонаж затмил историческую фигуру. Знаменитый писатель Хорас Уолпол в 1768 году опубликовал книгу под недвусмысленным названием "Исторические неясности в жизни и царствовании Ричарда III"[1]. В 1844-м свет увидела двухтомная работа Кэролайн Холсрид "Ричард III: герцог Глостер и король Англии"[2]. Эпиграфом к исследованию автор взяла известную цитату из "Истории" Фукидида: "Люди перенимают друг от друга измышления о прошлом, хотя бы оно относилось к их родине, без всякой критики"[3]. Кэролайн Холсрид удалось наконец отделить драматического Ричарда от исторического, существенно обелив последнего.

Историография — историографией и драматургия — драматургией, но есть еще и общественное мнение или популярные стереотипы, которые, естественно, совмещают самые яркие факты и домыслы. Развенчанием клише и просвещением публики относительно Ричарда III в Великобритании с 1924 года занимается "Общество Ричарда III", участники которого называют себя рикардианцами[4]. Сейчас оно насчитывает 22 отделения только лишь в Англии, одно находится в Шотландии, еще 8 — за пределами Соединенного Королевства.

Парадоксальным образом именно вымысел помог рикардианцам существенно продвинуться в деле обеления своего героя. В 1951 году в Великобритании был опубликован детективный роман шотландской писательницы Джозефины Тей "Дочь времени"[5]. В этой книге Ричард оказывается не причастен к одному из самых громких приписываемых ему злодеяний: убийству малолетних племянников в Тауэре в 1483 году. Роман пользовался большим успехом и выдержал десятки переизданий. Поскольку расследование в книге Тей ведет-

1. См. Horace Walpole. Historic Doubts on the Life and Reign of Richard III.
2. См. Caroline Halsrede. Richard III as Duke of Gloucester and King of England.
3. Фукидид. История / Перевод Г. А. Стратановского. — М.: Наука, 1981.
4. До 1959 года — "Товарищество Белого кабана" ("The Fellowship of the White Boar").
5. Josephine Tey. The Daughter of Time. Джозефина Тей. Дочь времени / Перевод И. Вишневской. Роман выходил еще в двух переводах — Л. Володарской и И. Алексеевой.

ся по всем правилам cui prodest (кому выгодно), то доказательная его часть проникла в массовое сознание. К 1980 году рикардианцы стали столь многочисленны и влиятельны, что добились установки в городе Лестер бронзовой статуи короля. Скульптор Джеймс Батлер изваял Ричарда молодым и красивым: с мечом в одной руке, с короной — в другой и с прямой спиной. Так рикардианцы визуально расправились с затянувшейся "клеветой" на короля.

Здесь необходимо наконец сделать несколько отступлений и вспомнить, почему вдруг в нашем рассказе появился город Лестер и какое это имеет значение для новейшей истории этого короля.

В 1471 году третий и последний английский король из ветви Ланкастеров умер. То был Генрих VI, чье правление было омрачено тяжелой душевной болезнью, интригами двора и изнурительными стычками с Йорками. На престол взошел Эдуард IV, старший брат нашего Ричарда, который правил Англией с 1471-го по 1483 год. Его внезапная кончина в возрасте всего 40 лет вызвала новый виток насилия. Некоронованным королем стал сын Эдуарда IV — Эдуард V, тринадцатилетний подросток. Герцог Глостер немедленно объявил себя защитником юного монарха (и родного племянника) и отправил его вместе со свитой и младшим братом, десятилетним Ричардом, в Тауэр, формально — в крепость, но и надежную тюрьму. Спустя очень короткое время, все в том же богатом на события 1483 году, нашлись доказательства двоеженства Эдуарда IV. Таким образом, оба сына покойного короля были объявлены незаконнорожденными, и трон должен был унаследовать герцог Глостер. Взойдя на престол в июле 1483 года, он стал королем Ричардом III. Судьба принцев не ясна, но Мор, а вслед за ним хронисты и Шекспир утверждали, что новый король приказал убить мальчиков. Есть мнение, что Ричарду смерть племянников не была нужна и что за их гибелью стоял будущий король — Генрих VII Тюдор.

Как только Ричард объявил себя королем, на юге Англии начался мятеж, который возглавил Генрих Тюдор, граф Ричмонд. Решающее сражение произошло в 25 километрах юго-восточнее старинного города Лестера, расположенного почти в самом центре Англии. Битва при Босуорте состоялась 22 августа, и Ричард потерпел поражение (это тогда он воскликает: "Коня! Коня! Корону за коня"). Его смерть на поле боя послужила сигналом к бегству йоркистов, победа осталась за Генрихом Тюдором, который велел привезти труп Ричарда в Лестер и выставить на всеобщее обозрение: он стремился избежать слухов о том, что законный король не погиб, а скрыл-

ся. После того как на обезображенное ранами и летней жарой тело посмотрело достаточное количество народу, его похоронили под хорами в церкви францисканского монастыря Грейфрайерс. Спустя десять лет Генрих VII даровал монахам алебастровое надгробие для Ричарда III, но оно бесследно исчезло в 1538 году, когда прекратил свое существование и сам монастырь. С тех пор о месте погребения короля Ричарда III никто ничего не слышал. Ходили слухи, что после роспуска Грейфрайерс могилу Ричарда осквернили: скелет выбросили в реку, а каменный саркофаг превратили в поилку для лошадей[1]. Но это были только слухи, со временем, впрочем, окаменевшие до факта.

История 2-я. "Скелет номер 1"

Поиски останков Ричарда начались в 1998 году. Как всякая история, в которой действуют живые люди, она успела обрасти собственными мифами. Главное действующее лицо этой драмы — Филиппа Лэнгли, маркетолог, сценарист, источник бешеной энергии и виртуоз, когда дело касается связей с общественностью. Когда погребение Ричарда было найдено и английские пресса и публика пришли в невероятный восторг в связи с этим, Филиппа Лэнгли поведала миру, как именно ей удалось сдвинуть с места неповоротливую махину, состоящую из муниципалитета Лестера, археологов Лестерского университета, спонсоров и телевизионщиков. Получилась небольшая, почти готическая, новелла.

В упомянутом 1998 году Филиппа отправилась в отпуск и вместо обычного пляжного чтения взяла с собой биографию Ричарда III, написанную американским историком Полом Мюрреем Кендаллом[2]. Лэнгли была поражена историей короля, прочитала о нем все, что смогла, и через несколько лет взялась писать о нем сценарий. В жизни Ричарда, говорила она, "были: власть, политика, страсть, предательство, отвага... — всё, что нужно для кино".

В 2004 году она отправилась в поездку по местам, связанным с жизнью и смертью Ричарда. Последним пунктом, как и следовало ожидать, стал Лестер. Связавшись с местными рикардиан-

1. Mike Pitts. Digging for Richard III. — London: Thames & Hudson, 2014.
2. Paul Murray Kendall. Richard III. — London: Allen & Unwin, 1955. Работа многократно переиздавалась; последнее издание вышло в 2002 г.

цами, она выяснила, где находилось некогда аббатство Грейфрайерс, и поехала посмотреть на него. На этом месте, в тихом районе на задворках Нью-стрит оказалась автостоянка. Лэнгли перешагнула через ограду, отделявшую парковку от улицы, и, несмотря на солнечный и теплый день, почувствовала "жуткий холод". "Я точно знала, что стою над его могилой", — рассказывала она впоследствии. Спустя год она вернулась на это же место, ее вновь пронзил холод, но на этот раз неподалеку она увидела еще и большую белую букву R, намалеванную краской на стене. У Лэнгли не было ни тени сомнений, что это тоже знак. Она решила добиться раскопок на этом месте.

Удивительно, но ей это удалось. Потребовалось восемь лет, тысячи часов переговоров со скептиками всех мастей, несколько обращений к общественности с просьбой помочь деньгами для начала раскопок. И 24 августа 2012 года археологи из Лестерского университета приступили к работе. К тому времени Филиппе удалось поднять такой шум в прессе, что за отнюдь не живописными работами на автостоянке ежеминутно наблюдали десятки репортеров с камерами, зеваки и, разумеется, городские власти.

Первой задачей археологов было наметить пробные траншеи, потом снять асфальт и убрать несколько сантиметров грунта при помощи компактного экскаватора. Машина еще не закончила первый проход, как Мэтью Моррис, директор раскопок, замахал водителю и спрыгнул в едва намеченную траншею номер один. Он заметил там человеческую кость, почти наверняка берцовую, но время детального анализа еще не настало, и Моррис попросил экскаваторщика копать в противоположном от этого места направлении. Когда траншея была закончена, археологи спустились в нее и через несколько минут работы совками нашли вторую берцовую кость, лежавшую параллельно первой. С большой долей уверенности они могли утверждать, что обнаружили захоронение взрослого человека, но неизвестно — мужчины или женщины. Кто это и когда его или ее похоронили, тоже было неизвестно. Да и рано было об этом судить: по плану раскопок следовало заложить еще две траншеи. Дело в том, что даже точное местоположение аббатства было утрачено за столетия, прошедшие между его роспуском и началом раскопок. Так что первоочередной задачей исследователей было установить, где именно находились церковь и службы Грейфрайерс. Но первая находка все равно была уже сделана, и ее обозначили как "Скелет номер 1".

В первую неделю археологам необыкновенно везло: они нашли и фундамент церкви, и обходную галерею — клуатр, и

дом капитула (что-то вроде монастырского актового зала). За пять дней им удалось начертить план монастыря, исчезнувшего почти полтысячи лет назад. Это была огромная редкость и удача. Кроме того, у них имелся "Скелет номер 1". Лежал он так, как и полагается лежать погребенному, стало быть, если это не случайность, значит, тем самым, удалось обнаружить и некрополь. Решено было сосредоточиться на "Скелете номер 1": может быть Ричард и впрямь где-то рядом?

В середине второй недели археологи вернулись к "Скелету номер 1". Оказалось, что торс и голова покойного скрыты так называемой бровкой: земляной стенкой, которая отделяет один квадрат раскопок от другого. Джо Эпплби, сотрудница Лестерского университета, спустилась во второй квадрат и довольно скоро отыскала череп. На нем остались следы многочисленных ударов тяжелыми предметами, вероятно, холодным оружием. На костях ног также удалось установить следы травм. Посмотрев на положение ног и головы, ученые предположили, что перед ними останки не одного человека, а двух: не может голова так сильно отклоняться от оси симметрии, скорее всего, это фрагмент второго погребения.

Спустя пару часов Джо добралась до позвоночника. Еще через полчаса стало очевидно, что позвонки лежат дугой, и череп с другой стороны бровки в самом деле принадлежит тому же погребенному. Рослый для своего времени (почти 175 см) мужчина страдал от сильнейшего сколиоза. Невероятно, но "Скелет номер 1", первая же находка на раскопках, мог оказаться самим Ричардом III! Разумеется, нужны были доказательства и более веские, чем искривленный позвоночник. Но сам факт захоронения внутри церкви Грейфрайерс мужчины 30–40 лет со следами ранений и тяжелой формой сколиоза был поразителен.

По окончании раскопок в сентябре 2012 года все усилия и средства экспедиции были перенаправлены на исследование "Скелета номер 1". Две лаборатории, анализируя содержание изотопов углерода и азота в костях, независимо друг от друга установили, что покойник умер между 1455 и 1540-м — в диапазоне смерти Ричарда. Патологоанатомы установили, что, скорее всего, он был убит двумя ударами алебарды. Алебарда сочетает в себе копейное древко с острием и топор-секиру: это эффективное средство ближнего боя пехотинца против кавалериста и в умелых руках — страшное оружие. Мужчину из Грейфрайерса, судя по всему, с силой дважды ударили в затылок. Любой из ударов мог оказаться смертельным. Кроме того, ему проткнули щеку кинжалом, пару раз

ударили мечом, причем один раз — тоже в затылок, возможно, чтобы добить или даже отсечь голову. Его также ранили в спину и ягодицы. Вывод экспертов: мужчина был пленен, с него сняли шлем и доспехи и убили, постаравшись сохранить лицо не обезображенным и узнаваемым. Настолько узнаваемым, что спустя 500 с лишним лет, это лицо удалось реконструировать!

Восстановлением облика мужчины из Грейфрайерса занималась антрополог по имени Кэролайн Уилкинсон, ученица и коллега Ричарда Нива, английского пионера реконструкции внешности древних людей. В ее распоряжении были фотографии черепа и скелета, сделанные в высоком разрешении, и результаты компьютерной томографии останков. Итог ее работы напоминает один из самых известных портретов Ричарда III: та же массивная нижняя челюсть, длинный нос, узкие губы, близко посаженные небольшие глаза.

Воссоздание облика — все же дело в большой степени субъективное: утраченные мягкие ткани реконструируются, исходя из общих соображений и ранее виденных изображений. Зато анализ ДНК может считаться объективным исследованием. В случае с Ричардом III генетики изучали так называемую митохондриальную ДНК: она наследуется по материнской линии в неизменном виде. Следовательно, нужно найти прямого потомка матери Ричарда и сравнить его митохондриальную ДНК с митохондриальной ДНК самого короля. Оказалось, что правнук Анны Йоркской в семнадцатом поколении живет по сей день в Лондоне, его зовут Майкл Ибсен, он охотно предоставил свою слюну для анализа. Митохондриальную ДНК Ричарда выделили из зубов. Исследование показало точное совпадение. 4 февраля 2013 года Лестерский университет официально объявил, что под парковкой на Нью-стрит найдены останки Ричарда III. Это был триумф.

Перезахоронение останков состоялось при огромном стечении народа и прессы 26 марта 2015 года в Лестерском соборе. Британскую королевскую семью представляли герцог и герцогиня Глостерские. Герцог, которого, понятно, зовут Ричард, доводится нынешней королеве Елизавете II двоюродным братом: Глостеры никогда не отдалялись от правящей династии.

Так время вопреки всему сохранило останки Ричарда III. Но не будь Шекспира, король все равно остался бы для нас одним из призраков, вроде тех, что мешали спать самому Ричарду накануне рокового сражения. Из-за призраков он произносит еще один поразительный монолог:

Я это — я. И сам себе я друг.
Здесь есть убийца? Нет... есть: это я.
Тогда бежать!.. От самого себя?
Я отплачу!.. Как, самому себе?
Увы, себя люблю я. Но за что?
За то добро, что сам себе я сделал?
О нет, скорее на себя я зол
За мной самим содеянное зло!
Да, я злодей... Нет, я солгал, неправда!
Дурак, хвали себя!.. Дурак, не льсти!..
У совести моей сто языков,
И каждый о себе напоминает,
И я во всех рассказах их — злодей.
Я клятвы нарушал — какие клятвы!
Я убивал — кого я убивал!
И все грехи — ужасные грехи! —
Вопят суду: "Виновен! Он виновен!"
Отчаянье! Никто меня не любит.
Умру — не пожалеет ни один[1].

Да, Ричард III был горбун. Ни Мор, ни Шекспир не выдумали это. И неслучайно Ричард выбрал своей эмблемой вепря: у этого упрямого и опасного зверя спина искривлена от природы. История не всегда искажает прошлое.

1. Ричард III. Акт. V, сц. 3. Перевод Мих. Донского.

“Гамлет”: режиссерская версия

С Анастасией Королёвой от “ИЛ” беседует Дмитрий Иванов

В октябре 2014 года московская типография Onebook.ru выпустила необычное издание шекспировского “Ричарда II”. Это двуязычная книга, с параллельными текстами на английском и русском языках, но примечательно в ней другое. Во-первых, английский текст в этом издании отражает сценарный план постановки, осуществленной в 2013 году Грегори Дораном, художественным руководителем Королевской шекспировской труппы из Стратфорда-на-Эйвоне. Во-вторых, параллельный русский текст строчка в строчку соответствует этому же сценарию. В-третьих, книга оформлена как подарочное издание и снабжена оригинальными иллюстрациями — также в духе дорановской постановки. Наконец, в-четвертых, эту книгу невозможно найти на прилавках книжных магазинов, поскольку ее создатели не планировали на ней заработать: весь тираж, примерно полторы сотни экземпляров, достался узкому кругу тех, кто заранее оплатил себестоимость типографских работ. Еще три экземпляра отправились в Великобританию — Грегори Дорану, исполнителю роли Ричарда II британскому актеру Дэвиду Теннанту и в архив Королевской шекспировской труппы.

С марта 2015 года тот же коллектив, который выпустил двуязычного “Ричарда”, работал над еще более амбициозной задачей — двуязычным “Гамлетом”. И в основу английского и русского текстов тоже легла режиссерская версия Дорана — еще один спектакль Королевской шекспировской труппы, поставленный в 2008 году в Стратфорде с Теннантом в роли принца датского. В октябре 2015 года, когда работа над “Гамлетом” подходила к концу, “Иностранная литература” встретилась с Анастасией Королёвой — вдохновителем и руководителем небольшой группы энтузиастов — издателей Шекспира, и узнала у нее подробности этого начинания.

“Иностранная литература”. Расскажите, пожалуйста, о вашей деятельности: кто вы, чем занимаетесь, как случилось, что вы начали издавать Шекспира?

Анастасия Королёва. Мы самые разные люди, разбросанные по разным городам России и не только России. В основном, мы так или иначе профессионально связаны с книгоизданием: у нас есть переводчики, корректоры, дизайнер и так далее. Есть художник, Анна Рыжова, она сейчас заканчивает МХАГИ им. Сурикова, но уже выиграла грант на учебу в Германии и победила в ряде конкурсных выставок. Автор преди-

словий к нашим книгам — писатель Наталья Фоминцева, "Золотое перо" Тюмени, автор курса литературного мастерства.

Я сама по образованию филолог, училась на славянском отделении филфака МГУ, изучала польский язык и литературу. Знаю несколько языков. Давно работаю в СМИ, умею налаживать совместную работу самых сложно организованных коллективов, редактировать, возиться с текстами.

Так что в нашей команде собрались люди разных возрастов, представляющие разные сферы деятельности. Изначально нас всех объединила любовь к английскому театру — и началось все с постановки "Ричарда II" Грегори Дораном (2013). Это очень оригинальный спектакль, не похожий на прежние интерпретации "Ричарда II", он поразил нас, как и игра актера, исполнявшего главную роль, Дэвида Теннанта. Спектакль повторяли в январе 2016 года в рамках цикла King & Country Королевской шекспировской труппы в лондонском Барбикане — и новые отзывы критиков только подтверждают, что это настоящее событие английской сцены.

Поэтому можно сказать, что наш проект возник спонтанно, но ожидаемо — почва была подготовлена. Мы с нашим художником, Аней Рыжовой, были в Лондоне, смотрели там спектакль, и Аня сделала с натуры несколько зарисовок. Потом она выложила свои рисунки в социальной сети, и я, увидев их, сразу написала в комментариях: хочу издать книгу с этими рисунками. И очень быстро все завертелось — те, кто уже смотрел этот спектакль в записи, тоже, увидев Анины работы, сказали: и мы хотим книгу с этими иллюстрациями! Мы сразу решили, что сделаем двуязычное издание с параллельными текстами, потому что публиковать просто русский перевод нам было скучно.

"ИЛ". Получается, что изначальным толчком послужил все-таки не спектакль Дорана, а рисунки вашего художника, Анны Рыжовой...

А. К. Рисунки бы не появились без спектакля. Это была первая постановка, которую в 2013 году Доран осуществил в качестве художественного руководителя Королевской шекспировской труппы, а не просто приглашенного режиссера, и она по-настоящему "выстрелила". Придя в труппу, он многое поменял, прежде всего — репертуарную модель театра, где раньше шли спектакль за спектаклем: скажем, во вторник "Ромео и Джульетта", в среду "Гамлет" и так далее, — он это все отменил и сказал: "Нет, теперь у нас на протяжении трех месяцев будет идти только одна постановка". Он же первым стал устраивать прямые видеопоказы из театрального зала в Стратфорде, и его "Ричарда II" 13 ноября 2013 года вживую

транслировали многие кинотеатры всего мира. И как режиссер он настоящий новатор и, конечно, настоящий фанат Шекспира. В общем, без его "Ричарда" не было бы у нас таких рисунков. Так что мы считаем, что в начале нашего проекта все-таки был спектакль.

Но и без рисунков ничего не было бы. У Ани есть дар схватывать какие-то очень живые моменты, и поэтому ее работы идеально подходили для нашего замысла. У нас практически был готовый набор иллюстраций (правда, потом ей пришлось многое перерисовать заново). Оставалось только сесть и создать текст.

"ИЛ". Вы ведь не просто взяли и опубликовали стандартные русский и английский тексты, а произвели над ними определенные операции — по сути, выпустили режиссерскую версию пьесы. Как к вам пришла такая идея?

А. К. Она тоже появилась не сразу. Хотя каждый из нас профессионал в какой-то своей области, шекспироведов среди нас нет. Даже я, единственный литературовед в нашей компании, тоже не шекспировед. Поэтому поначалу мы даже не задумывались, какой текст взять. Но я смотрела спектакль Дорана сначала в Стратфорде, потом в Лондоне, потом еще и в записи. И, взяв в руки текст "Ричарда II", не могла не заметить, что при постановке Доран в нем многое изменил. Например, изменил сюжет (правда, до него это делали и другие): в его спектакле убийца Ричарда II — герцог Омерль, а не Экстон, как у Шекспира.

И нам захотелось передать это и другие его решения в тексте. Если рисунки — по спектаклю, то и текст пусть тоже будет по спектаклю, пусть это будет режиссерская версия.

Редкий режиссер работает с текстом так, как Доран, настолько он вчитывается в него сам и заставляет вчитываться актеров. Например, когда они ставили "Ричарда II", то ездили всей труппой в Вестминстерское аббатство, где им подробно рассказывали, как венчался на царство десятилетний мальчик, где и что именно происходило. Потом они прорабатывали текст по ролям, но никто из актеров роль не читал — Доран заставлял их пересказывать своими словами буквально каждую строчку: добивался, чтобы актеры по-настоящему понимали, что говорят.

У нас были английские субтитры к спектаклю, у нас был русский перевод, и мы по нему начали размечать, что Доран убрал из текста. При публикации мы эти купюры оставили, но выделили серым, чтобы было понятно, что в спектакле они не звучат. Мы занимались не только текстом, мы читали о пьесе, изучали историю реального Ричарда, сравнивали пе-

реводы. Конечно, переводов "Ричарда II" на русский язык меньше, чем, например, переводов "Гамлета", поэтому выбрать было проще — мы ведь стремились к тому, чтобы текст звучал наиболее естественно, как звучит английский текст у актеров Дорана. И в итоге взяли перевод Александры Курошевой, потому что он звучит современнее, чем у Михаила Донского, при всем уважении к нему.

"ИЛ". Итак, у вас вышел "Ричард II", вы поняли, что можно продолжать, и решили взяться за "Гамлета"?

А. К. Да, потому что мы любим "Гамлета", вся наша группа. Ее костяк составляли семь человек, когда мы делали "Ричарда", а сегодня нас уже тринадцать. Когда мы стали обсуждать, что дальше, как-то само собой сложилось, что это будет "Гамлет". Хотя бы потому, что все мы когда-то смотрели знаменитый фильм Григория Козинцева.

"ИЛ". Ага, то есть второе место в вашем списке "Гамлету" обеспечило особенное положение этой пьесы в русской культуре?

А. К. Можно и так сказать. А еще потому, что в 2008 году Доран поставил "Гамлета" с той же Королевской шекспировской труппой и тоже с Теннантом в главной роли. Нам очень нравится этот спектакль, хотя мы и не видели его вживую. Но у нас есть запись — Доран не просто поставил "Гамлета" на сцене, но еще и подготовил телеверсию для Би-би-си. Кстати, в этом была своя сложность: Аня, наш художник, смотрела не на сцену, не на живых актеров, а на экран, ей так труднее было рисовать.

"ИЛ". Чей перевод вы выбрали на этот раз?

А. К. Бориса Леонидовича Пастернака. Причем, хоть у нас и некоммерческое издание, мы решили официально заручиться согласием его наследников. Я с ужасом ждала, что нам либо откажут, либо назовут огромные авторские, а для нас любое увеличение стоимости печати — катастрофа. В итоге я нашла агентство, которое работает с наследниками, и оно пошло на беспрецедентный шаг. Обычно они не работают с физическими лицами, а мы ведь просто группа энтузиастов, никакая не организация. Тем не менее агентство сумело заключить договор между мной как физическим лицом и наследниками, причем без всяких авторских, с той лишь оговоркой, что издание не будет коммерческим.

В общем, наш текст на 95 % — перевод Пастернака. Еще примерно 5 % нам пришлось изменить, чтобы сохранить верность версии Дорана, — это те строки в переводе Пастернака, которые не соответствуют разметке строк у Шекспира. Скрепя сердце мы вставили, например, варианты Анны Рад-

ловой или Михаила Лозинского — просто потому, что они точнее попадают строчка в строчку. Все-таки мы стремились к полной эквилинеарности, чтобы русская строка воспроизводила английскую.

“ИЛ”. Тогда надо было брать “Гамлета” Лозинского. Именно его перевод наиболее точно следует букве Шекспира.

А. К. Мы делаем режиссерскую версию, ориентируемся на постановку Грегори Дорана, она у него перенесена в условную современность, а у Лозинского текст звучит несколько старомодно — вряд ли его произносили бы актеры Королевской шекспировской труппы. И у Пастернака очень театральный перевод. Поэтому и в фильме Козинцева он звучит очень естественно.

“ИЛ”. То есть вы произвели расшифровку не только спектакля, но и фильма Козинцева?

А. К. Да, а также нескольких британских документальных фильмов про “Гамлета” — так что опыт у нас огромный.

В итоге мы работали над текстом более полугода: подбирали варианты, добивались максимально живого звучания. Плюс собирали комментарии, чтобы подготовить двуязычный комментарий. Например, комментарии Джонатана Бейта переводили на русский, а русские комментарии, скажем, Александра Аникста, переводили на английский.

Мы брали все, что нам казалось интересным. Например, английские комментаторы “Гамлета” обычно обращают внимание на разницу между текстами в первых двух кварто и в Первом фолио. Многое из узнанного стало для нас настоящим открытием и, думаю, станет и для наших читателей. Например, в Первом кварто у могильщика нет реплики, а ведь из нее обычно делается вывод о возрасте Гамлета, а значит, его точный возраст остается неизвестен.

“ИЛ”. Но ведь текст Первого кварто сильно поврежден.

А. К. Тем не менее Грегори Доран использовал и его. Вообще Доран произвел титаническую работу над текстом Шекспира, очень многое сократил и изменил. Например, в соответствии с Первым кварто, перенес монолог “Быть или не быть” из третьего акта во второй. И, как он позднее рассказывал в своих интервью о “Гамлете”, в результате сразу же выстроилась логика спектакля, логика поведения персонажа. Тем самым он, во-первых, развел два больших монолога: “Один я наконец-то” в конце второго акта, по его словам, буквально наступает на пятки “Быть или не быть” в начале третьего, а во-вторых, устранил противоречие в поведении главного героя, который только что принял решение действовать, кричал “Зрелище — петля, чтоб заарканить совесть ко-

роля", а потом опять впадает в какое-то уныние... А у Дорана в конце первого акта, после встречи с Призраком, Гамлет ведет себя неадекватно. Потом, в начале второго акта, мы его какое-то время не видим, только слышим из уст Офелии, что с Гамлетом случилось что-то страшное, и тут он выходит и произносит монолог "Быть или не быть", и все очень логично.

У Дорана эта сцена еще и подчеркнута с помощью костюмов: у него "Гамлет" помещен в рамки условной современности, это условный сегодняшний королевский двор, поэтому Гамлет там — молодой английский аристократ, студент престижного университета, затянутый в костюм, с зализанными волосами, весь очень такой posh, как говорят англичане, и ведет себя соответствующе. И вот после потрясения от встречи в Призраком он выходит на сияющие полы этого дворца, где тоже все очень posh, где всюду камеры слежения, — выходит босиком, в драных джинсах, старой футболке и лохматый.

"ИЛ". Что ж, с режиссерской версией не поспоришь, хотя, может, и не случайно во Втором кварто и Первом фолио монолог "Быть или не быть" стоит в начале третьего акта — это делает роль Гамлета не такой прямолинейной, все-таки Гамлет — это очень сложный характер. Но, как по-вашему, ориентация на режиссерскую версию, которой вы придерживаетесь, добавляет что-то к нашему пониманию Шекспира? Иными словами, вот так буквально следуя за Грегори Дораном, вы хотите представить своему читателю именно режиссера или вы думаете, что таким образом можно что-то новое сказать и о Шекспире?

А. К. Когда мы делали "Ричарда II", мы прежде всего хотели представить читателю Дорана. Мы даже написали ему восторженное посвящение. Это был неожиданный Шекспир, которого мы раньше никогда не видели, и нам хотелось передать на бумаге, насколько живым может быть "Ричард II", если за него берется Доран. Работая над "Гамлетом", мы больше углубились в шекспироведение, в вопросы текста, в комментарии, в театральную кухню. Мы не ставили перед собой никаких глобальных задач, но само собой так получилось, что вторая наша книга вышла иной. Знаете, это как в калейдоскопе, когда поворачиваешь трубу, и каждый раз из тех же стеклышек складывается новый узор. Вот и наш "Гамлет" — такой калейдоскоп. Это даже не дорановский калейдоскоп, это книга, которая позволяет по-новому посмотреть на хорошо всем нам знакомого Гамлета. Очень хочется дать читателю возможность взглянуть на эту пьесу другими глазами. Мы собрали большое количество комментариев, даем отсылки к каким-

то другим, в том числе российским, постановкам, перечисляем варианты кварто и фолио, указываем разницу между ними, входим в тонкости перевода. Поэтому это такой калейдоскоп, в котором мы вслед за Дораном переставляем монолог "Быть или не быть" и специально заостряем на этом внимание: читатель, отметь для себя, что монолог переставлен и переставлен Дораном по такой-то причине, а в фолио он стоял на другом месте — наверное, по такой-то. Поэтому, читая нашу книгу вместе с комментариями, предисловием и прочим, читатель, возможно, сам захочет крутить этот калейдоскоп. Так что наше издание — это уже не просто омаж Грегори Дорану и Королевской шекспировской труппе, а еще и попытка посмотреть на Шекспира под необычным углом зрения.

"ИЛ". А как читатель может получить вашу книгу? Вы собираете деньги по подписке?

А. К. Да. Когда мы задумали сделать "Ричарда II", то через соцсети пригласили всех желающих скидываться, нам необходимы были деньги на верстальщика, потому что бесплатного верстальщика не нашлось. И потом еще раз начали скидываться, когда поняли, какой у нас будет объем, сколько надо экземпляров и так далее. Мы всё посчитали, разделили на всех, определили себестоимость каждой книжки и сказали: "С вас по 1300 рублей". И собирали эти деньги в два этапа, потому что сперва мы выпустили один тираж, но после того, как я получила десятки писем с просьбой напечатать еще, нам пришлось делать второй. Тираж — это громко сказано, там всего 130 экземпляров, но мы собирали на них деньги, и все прошло успешно, только растянулось месяцев на пять, или даже больше.

С "Гамлетом" у нас сроки более сжатые. Но зато на "Ричарде" мы отработали всякие технические детали и уже заранее понимали, например, какой будет формат — потому что, раз мы делаем серию, книги должны быть одного формата и на одинаковой бумаге. Далее, оценив объем комментариев, мы где-то к середине лета поняли, что придется делать два тома, и в этом тоже будет определенный налет театральности, потому что мы прерываем первый том на том месте, где Доран делает антракт, и делает очень оригинально, я даже не буду рассказывать, где именно.

В общем, мы оценили себестоимость и поняли, что она стала огромной. Печать сейчас стоит очень дорого, вообще все подорожало. Поэтому мы решили собирать деньги методом краудфандинга на сайте Planeta.ru. Себестоимость книжки, которую мы выставили по две тысячи рублей, чтобы не разорить наших читателей, на самом деле, составила более

4000 рублей с учетом комиссии "Планеты", с учетом очень дорогой сейчас отправки за границу и других расходов. В итоге нам все же удалось собрать почти полмиллиона рублей и напечатать 145 экземпляров, благодаря энтузиазму поклонников у нас даже появилось нечто вроде маленького фан-клуба.

"ИЛ" А почему вы не организуете НКО, чтобы получить помощь от Британского совета, например?

А. К. Ну, во-первых, вы видите, что сейчас происходит с НКО и под какое количество проверок они попадают, особенно если деньги нам будет давать Британский совет. А во-вторых, все равно нам тогда надо будет вести бухгалтерию — то есть появится какая-то дополнительная организационная работа. А у нас, вообще-то, у каждого восьмичасовой рабочий день в своей компании, где мы зарабатываем деньги на жизнь. Так что это просто физически невозможно. У меня после восьмичасового рабочего дня остается еще часов шесть или восемь на книжку, из которых три уходят на переписку со всякими людьми, которым я пишу буквально "Поддержите нас, пожалуйста", а еще три часа нужно заниматься текстом. Поэтому я сейчас и подумать не могу о том, чтобы создать официальную организацию, хотя это в чем-то и облегчило бы нам жизнь. Может быть, когда-нибудь потом.

"ИЛ". Планируете ли вы продолжать вашу, как вы сказали, серию? И какая пьеса будет следующей?

А. К. Если заглядывать в будущее, то мне хотелось бы продолжать делать режиссерские версии. Если брать того же Дорана, то у него есть и другие прекрасные спектакли: "Макбет", "Отелло", которые тоже собрали много премий и тоже строятся на особенной работе с текстом.

Но, возможно, мы изменим Дорану. Есть такой не театральный режиссер, телесценарист и драматург Рассел Ти Дэвис, который сейчас снимает адаптацию "Сна в летнюю ночь" для Би-би-си, ее будут показывать в апреле следующего года. Мы очень ждем этого — Рассел Ти Дэвис тоже отличается великой любовью к Шекспиру, у него очень острое чувство драматизма, и мы, возможно, возьмемся за его "Сон в летнюю ночь". Может быть, нам просто хочется комедии, потому что брать, скажем, "Макбета" после "Гамлета" — это умереть под грузом ответственности. Поэтому нам хочется чего-то полегче. Но то, что третья книжка в серии будет, я очень и очень надеюсь.

Сергей Радлов
О *Полном собрании сочинений* Ш*експира*

Проект Университетского издательского консорциума, Санкт-Петербург

Современный читатель, спросив всеведущую сеть о русских шекспировских собраниях, получит разнообразные предложения.

Антикварное дореволюционное Собрание под редакцией С. Венгерова (1902–1904), восьмитомники, выпущенные "Academia" (1937) и "Искусством" (1957–1960), оба с эталонными переводами и подробными примечаниями, иные издания советских лет, уже не столь убедительные, и далее – новейший подарочный Шекспир в шелке и коже ручной выделки или бюджетные варианты полного наследия Барда: пухлые книги с очень мелкими буквами, сильно затрудняющими знакомство с текстом...

Разумеется, не выбор кегля и дизайн переплета являются главными проблемами шекспировского книгоиздания в стране.

По причинам экономического свойства многие российские издательства выпускают в свет те переводы Шекспира, что уже не охраняются авторским правом.

Уход переводчика из жизни более чем 70 лет тому назад зачастую оказывается вполне достаточным основанием, чтобы в анонсе издания именовать его труд – выдающимся, конгениальным оригинальному произведению.

Пытливый читатель поверит не щедрым прилагательным, а мнению авторитетных филологов, но значительная часть российской аудитории покупает активно переиздаваемые шекспировские переводы XIX – начала XX века (Н. Гер-

© Сергей Радлов, 2016

Сергей Дмитриевич Радлов (р. 1962) – шекспировед, историк литературы, драматург, автор ряда шекспироведческих работ, главный редактор проекта Полного собрания сочинений Шекспира в 15-ти тт. (СПб., Университетский издательский консорциум).

беля и других). В результате “аморфность поэтической формы, отштампованность стиховых формул” (определение Е. Эткинда) простодушно воспринимается как родовая черта шекспировского языка.

Не менее серьезная проблема заключается и в качестве подготовки текста — шекспировские издания самых разных переводов изобилуют немыслимыми ляпсусами. Ограничусь двумя примерами из единственного на сегодняшний день полного издания переводов Осии Сороки, вышедшего в свет в 2001 году.

Вторая сцена второго акта “Ромео и Джульетты”, начало монолога Ромео:

Над шрамами смеются только те,
Кто сам ни разу не изведал раны.
В окне появляется Джульетта.
Но тсс! Что за сиянье там в окне?

В данном случае легко догадаться, что третья строка, пусть и набранная по недосмотру тем же шрифтом, что и остальные, все же является ремаркой, а никак не словами заглавного героя.

А вот диалог из шестой сцены второго акта “Антония и Клеопатры” (в том виде, в каком он напечатан) может и дезориентировать читателя.

Помпей
Руку дай пожать.
Ты мне всегда приятен был. Я видел
Тебя в бою — ты зависть вызывал
Своим бесстрашием.

Энобарб
А ты мне был
Малоприятен. Но и мне случалось
Тебя хватать, когда твои дела
Ту похвалу раз в десять превышали.

А ведь ответ старого воина Энобарба не столь интимен — у переводчика, в абсолютном соответствии с подлинником: “хвалить”, а не “хватать”.

Я не случайно выбрал в качестве примера именно издание переводов О. Сороки — в нашем Собрании, первые тома которого должны выйти в текущем году, мы опубликуем все десять переводов шекспировских пьес, выполненных этим виртуозным мастером.

Искусственную задачу тотального обновления русского шекспировского канона мы перед собой не ставим, в издание войдут также и классические, общепризнанные переводы других шекспировских пьес. Уместно здесь заметить, что российские театры оказались прозорливее издательств, первыми оценив по достоинству поэтическую силу и богатство словотворческой лексики переводов О. Сороки. Поставленные по ним известные спектакли С. Женовача, Р. Козака, Ю. Бутусова, Д. Доннеллана, И. Поповски, С. Пуркарете доказали незаурядную проницательность переводчика в отношении не только языка, но и сценической природы шекспировского текста.

Трудно оспорить тезис, что именно искусству театра Шекспир обязан своим бессмертием. Разделяя эту точку зрения, мы сформулировали единый принцип оформления Собрания — фотографиями замечательных спектаклей различных эпох. Мы думаем, что портрет А. Фрейндлих — Джульетты или зафиксированная камерой мизансцена "Отелло" Э. Някрошюса вернее обогатят представление современного читателя о мире Шекспира, чем, например, иллюстрации прерафаэлитов.

Пользуясь случаем, мы выражаем глубокую признательность российским театрам и фотографам, помогающим нам в создании этого архива изображений.

Знаменитая едкая реплика Л. Н. Толстого о "неосуществленном намерении" удерживает нас от рассказа о второй по значению, после собственно текста произведений, части Собрания — об аппарате. Пусть читатели журнала простят нам эту суеверную скрытность! Надеемся, что подготовим добротные и оригинальные примечания, а также вступительные статьи, в которых Шекспир явится если и не "несметноликим", как пророчески и восхищенно назвал его Сэмюэл Тейлор Колридж, то и не унылым путником, следующим по протоптанному маршруту от бунта к смирению или от смятения — к гармонии.

В завершение о том, что мы считаем своим безусловным достижением на настоящий день, — это новые переводы, созданные по заказу Университетского издательского консорциума.

Полина Барскова перевела для нас стихотворение "Shall I die?", из всех шекспировских dubia вызвавшее едва ли не самую ожесточенную полемику.

"Иностранная литература" в 2012 году опубликовала сцены из "Комедии ошибок" в новом переводе Марины Бородицкой. Теперь мы предлагаем вашему вниманию фрагмент

перевода “Двух благородных родичей”, подготовленного для нас Светланой Лихачевой.

Уильям Шекспир, Джон Флетчер

Два благородных родича[1]

Перевод и вступление Светланы Лихачевой

От переводчика

Как следует из регистрационных записей Гильдии книгопечатников и издателей, а также данных титульного листа первого издания пьесы в 1634 году, трагикомедия “Два благородных родича” была написана “достославными знаменитостями своего времени, мистером Джоном Флетчером и мистером Уильямом Шекспиром, джент.”. Дату ее создания определяют 1613—1614 годами, и, таким образом, “Два благородных родича” вместе с “Генрихом VIII”, также сочиненным в соавторстве с Д. Флетчером, оказываются последними шекспировскими произведениями. Собственно, в соавторстве нет ничего поразительного, если вспомнить о многих подобных опытах драматургов елизаветинской поры, как и о том, что именно Джон Флетчер после ухода Уильяма Шекспира из жизни стал главным драматургом труппы “Слуги короля”.

Однако спор о точной принадлежности сцен и актов в последней (или одной из двух последних дошедших до нас шекспировских драм) остается весьма актуальным для современных филологов и историков театра.

В самом ли деле, в соответствии с господствующей точкой зрения, Шекспиру принадлежит экспозиция пьесы — торжественное явление трех овдовевших цариц, пришедших к Тезею, герцогу Афинскому, с требовательной мольбой о начале новой войны с той единственной целью, чтобы похоронить тела мужей, павших при осаде Фив? Или подчеркнутая физиологичность описания мертвых тел, оставленных на поругание, в этой сце-

© Светлана Лихачева. Перевод, вступление, 2016
1. Перевод пьесы выполнен в 2015 году С. Б. Лихачевой по заказу Университетского издательского консорциума (СПб.) для проекта Полного собрания сочинений У. Шекспира.

не вкупе с аффектированной речью героинь характерны все же не для позднего Шекспира, а для его соавтора?

И действительно ли, как принято считать, те сцены, где дочь тюремщика, до беспамятства безнадежно влюбившаяся в высокородного узника, принимает неуклюжие ухаживания ровни себе — доброго и бестолкового жениха-простака, принадлежат перу Джона Флетчера? Быть может, в их забавных диалогах читатель уловит как раз шекспировскую интонацию.

Справедливо упомянуть в данном контексте и радикальную позицию Пола Бертрама[1], атрибутирующего пьесу как полностью шекспировскую.

Едва ли необходимо принимать ту или иную сторону в дискуссии об авторстве, но не могу не назвать сейчас славное имя Джеффри Чосера — "утренней звезды английской поэзии". Шекспир и Флетчер словно пригласили в "соавторы" создателя "Кентерберийских рассказов", взяв "Рассказ Рыцаря", открывающий знаменитый цикл, за сюжетную основу своей трагикомедии.

Герои Чосера, афинский герцог Тезей и его невеста, царица амазонок Ипполита, появляются в ранней комедии "Сон в летнюю ночь" (1595), которая завершается брачными торжествами. В начале же последней шекспировской пьесы Тезей с Ипполитой все еще жених и невеста в преддверии свадьбы — и она на сей раз откладывается из-за военного похода на тирана Креона, царя Фивского.

Взяв верх, Тезей захватывает в плен двух героических фиванцев — двоюродных братьев Паламона и Арсита, поразивших даже врагов своей доблестью и силой.

Оказавшись в заключении, молодые люди, не только родственники, но и самые преданные друзья, пытаются найти утешение в рассуждении о тюремной стене как о единственном спасении от пороков мира, вселенского зла и несправедливости. Сначала кажется, что "утешение философией" им вполне удается, но сквозь решетку темницы они вдруг замечают гуляющую по саду прекрасную Эмилию — младшую сестру Тезеевой невесты Ипполиты, и вспыхнувшая любовь делает лучших друзей непримиримыми врагами.

Именно эту поворотную сцену, определяющую все дальнейшие события пьесы, мы и предлагаем сейчас вашему вниманию.

Акт II
Сцена 2

ПАЛАМОН

Как ты, достойный брат мой?

1. Bertram, Paul Benjamin. Shakespeare and the Two Noble Kinsmen. — Rutgers University Press, 1965.

Арсит

Как ты, брат?

Паламон

Окреп вполне, чтоб над бедой смеяться,
И снесть войны превратность; мы, боюсь,
Навеки пленники.

Арсит

На то похоже.
С такой судьбой покорно, не ропща,
Я примирился.

Паламон

О Арсит, кузен мой,
Где ныне Фивы? Где наш гордый край?
Где наши родичи с друзьями? Боле
Не знать нам сей отрады, не глядеть,
Как юноши радеют в состязаньях,
Бахвалясь сувенирами любви,
Как парусами — бриг; не обгонять их,
Как обгоняет стаю сонных туч
Восточный ветр; так Паламон с Арситом,
Ногой небрежной чуть пошевелив,
Предвосхищали похвалы, и лавры
Стяжали словно нехотя. Увы,
Нам за оружье, близнецам в геройстве,
Не браться вновь, не горячить коней,
Как море яростных. Мечи — подобных
Не знал сам краснооκий бог войны —
У нас отъяты — им ржаветь в безделье
В святилищах враждебных нам богов.
Мы молнией не выхватим их снова,
Сметая воинства.

Арсит

Нет, Паламон.
Надежды — те же узники в темнице,
Здесь потускнеет молодости цвет,
Как ранняя весна; здесь встретим старость,
Уз брака не изведав, Паламон!
В объятьях нежных молодой супруги
Нам сладких поцелуев не вкушать,
Вооруженных сонмами Амуров;

Нам не дано узнать свои черты
В наследниках, нам не внушать орлятам:
“Пусть не слепит тебя оружья блеск:
Воспомни, чей ты сын — стяжай победу!”
Красавицы оплачут наш удел
И в песнях станут клясть судьбу слепую,
Чтоб устыдилась, видя, сколько зла
Природе с юностью чинит. Вот мир наш,
Нам сверх друг друга никого не знать,
Внимать часам — хронистам нашей скорби;
Зазеленеет плющ — но не для нас,
Настанет щедрое на радость лето,
Но здесь хозяйкой — стылая зима.

Паламон

Ты правду молвишь. Наших фивских гончих,
Что эхом вековой будили лес,
Нам впредь не кликать — и не потрясать нам
Копьем отточенным, коль злобный вепрь
Прочь убегает, как парфянский лучник,
Под градом стрел. Достойные дела,
Что служат пищей благородным мыслям,
Погибнут в нас обоих. Мы умрем
В конце концов (вот горькое бесчестье!)
Детьми безвестности и скорби.

Арсит

Брат,
Из самой бездны тяжкого злосчастья,
Из происков и козней злой судьбы
Два утешенья, два благословенья
Явились: стойкость пред лицом беды
И радость разделять друг с другом горе.
Пока мы вместе, я скорей умру,
Чем этот кров сочту тюрьмой.

Паламон

Бесспорно,
В том благо наивысшее, кузен,
Что наши судьбы сплетены. Вместили
Два благородных тела — две души,
Назло невзгодам слитых воедино.
Они не сгинут, не бывать тому;
К тем, кто не ропщет, смерть во сне приходит.

Арсит

Нельзя ли нам на пользу обратить
Плен ненавистный?

Паламон

Как, кузен достойный?

Арсит

Пусть станет нам святилищем тюрьма
И нас уберегает от растленья.
Мы молоды, но дорога нам честь,
А вольность и бездумные беседы,
Души отрава, сманивают нас
На ложный путь. Какой же благодатью
Воображение нас одарить
Не сможет щедро? Здесь мы друг для друга —
Как будто не скудеющий родник;
Друг другу мы — супруги, и рождаем
Все новые свидетельства любви;
Друг другу мы — отец, друзья, знакомцы,
Друг в друге обретаем мы семью.
Я твой наследник, ты — мой. Это место —
Наследье наше; никакой тиран
Отнять его не смеет; чуть терпенья —
И счастлив наш удел. Излишеств нам
Не знать; рука войны не покалечит,
Моря не поглотят. На воле нас
Супруга б разлучила или дело;
Глодали б распри; злоба подлеца
Знакомства бы искала; я б зачахнул
В чужих краях, и ты бы не узнал,
И длань твоя мне глаз бы не закрыла
С молитвою богам; не будь мы здесь,
Нас развели бы сотни обстоятельств.

Паламон

Благодарю, кузен! Теперь ни в грош
Не ставлю я плененье. Что за горесть
На вольной воле жить — то здесь, то там,
Подобно зверю! Тут я обретаю
Двор более отрадный; суету,
Что жадный дух к тщеславию толкает,
Я распознал — и объявить готов
Мишурной тенью мир, что старец Время
С собою забирает, проходя.

Чем были встарь мы при дворе Креона,
Где грех — закон и где кичится знать
Невежеством и похотью? Арсит мой,
Ведь не даруй нам боги сей приют,
И мы с тобою в старости порочной
Почили б, не оплаканы никем,
Под хор проклятий вместо эпитафий.
Сказать еще?

Арсит

Я обратился в слух.

Паламон

Случалось ли, чтоб кто любил друг друга
Сильней, чем мы, Арсит?

Арсит

Конечно, нет.

Паламон

Не верю, что однажды наша дружба
Иссякнет.

Арсит

С нами лишь она умрет.

Внизу появляются Эмилия и ее служанка.

По смерти же вольются наши души
В сонм тех, кто любит вечно.

Паламон видит Эмилию и замолкает.

Говори!

Эмилия

Сей вертоград — обитель наслаждений.
Что это за цветок?

Служанка

Нарцисс, мадам.

Эмилия

Мальчишка был пригож собой, но глупо
Любить себя; иль в мире мало дев?

Арсит (*Паламону*)
Так продолжай.

Паламон
Да.

Эмилия (*служанке*)
Или были девы
Жестокосердны все?

Служанка
Не может быть!
К такому-то красавчику!

Эмилия
Уж ты-то
Была б добрей.

Служанка
А как же, госпожа!

Эмилия
Вот умница! Но ты смотри, с оглядкой
Являй добросердечье.

Служанка
Отчего ж?

Эмилия
Мужчина — норовистый зверь.

Арсит (*Паламону*)
Что смолк ты?

Эмилия (*служанке*)
Цветы такие шелком вышьешь?

Служанка
Да.

Эмилия
Хочу, чтоб ими запестрело платье.
Прелестный тон! И дивно подойдет
На юбку, согласись?

Служанка
Да, очень мило!

Арсит (*Паламону*)
Кузен, кузен, очнись! Эй, Паламон!

Паламон
Арсит, доселе я в темнице не был.

Арсит
В чем дело, друг?

Паламон (*указывая на Эмилию*)
Взгляни и подивись!
Клянусь, она богиня.

Арсит
Ха!

Паламон
Колена
Склони: богиня это.

Эмилия (*служанке*)
Средь цветов
Нет благородней розы.

Служанка
Почему же?

Эмилия
Ведь роза — символ девушки. Она
Ухаживаньям ласковым Зефира
Стыдливо открывается, даря
Свой целомудренный румянец солнцу.
Но чуть Борей, нетерпелив и груб,
Подступится — свои красоты роза,
Как непорочность, вновь замкнет в бутон,
Борей шиповникам оставив низким.

Служанка
Однако ж, госпожа, порой цветет
Стыдливость пышно так, что в грязь роняет
Одежды роза. Девушке не след
Ее примеру подражать.

БиблиофИЛ

Эмилия
Шутница!

Арсит (*Паламону*)
Как хороша она!

Паламон
Ее черты —
Бессмертной красоты запечатленье.

Эмилия (*служанке*)
Печет; вернемся в дом. Возьми цветы:
Посмотрим, воссоздаст ли их искусство.
Так на́ сердце легко — смех рвется с уст!

Служанка
Я прилегла б.

Эмилия
И не одна, я чаю?

Служанка
Как повезет, мадам.

Эмилия
Ну что ж, пойдем.

Эмилия и служанка уходят.

Паламон
Что скажешь о красавице?

Арсит
Чудесна.

Паламон
И только?

Арсит
В целом мире равных нет.

Паламон
Как не любить ее самозабвенно?

Арсит
За всех не поручусь. Я — полюбил.
Будь прокляты глаза мои! Оковы
Мне стали в тягость.

Паламон
Ты в нее влюблен?

Арсит
Кто б устоял?

Паламон
И ты ее желаешь?

Арсит
Сильнее, чем свободу.

Паламон
Я ее
Увидел первым.

Арсит
Вздор!

Паламон
Не вздор, а правда.

Арсит
Я тоже ее видел.

Паламон
Но не смей
Любить ее!

Арсит
В ней почитать богиню,
Тебе подобно, не намерен я.
Я женщину люблю в ней. Так что оба
Вольны любить.

Паламон
Любить не будешь ты!

Арсит
Любить не буду? Кто же воспретит мне?

БиблиофИЛ

Паламон

Я — тот, кто первым увидал ее,
Я первым прелести ее присвоил
Влюбленным взглядом. Если любишь ты
И думаешь разбить мои надежды,
Предатель ты; лжив, как твои права
На эту деву. От родства и дружбы
И всяких уз меж мною и тобой
Я отрекусь, коль ты о ней помыслишь.

Арсит

Да, я люблю ее. Коль на кону
Стояла б жизнь моих родных и близких,
Любил бы все равно — да, всей душой!
Когда тем самым я тебя теряю,
Я говорю: прощай же, Паламон!
Да, я люблю, и, полюбив, достоин
Искать ее любви, и притязать
На красоту ее я столь же вправе,
Как Паламон или любой иной
Сын своего отца.

Паламон

Ты ль звался другом?

Арсит

Да, им я был. Что на тебя нашло?
Давай я здраво рассужу. Не я ли
И плоть, и кровь твоя, и часть души?
Ты часто говорил, что Паламон я,
А ты — Арсит.

Паламон

Так!

Арсит

Разве не делю
Я гнев, и радости, и страхи друга?

Паламон

Быть может.

Арсит

Так зачем же ты в любви
Единоличен — подло, не по-братски?

Скажи по чести: недостоин я
Взгляд на нее поднять?

Паламон

Поднять — достоин.
Но вот задерживать — не смей.

Арсит

Коль друг
Врага завидел первым, надо ль ждать мне,
Не атакуя и забыв про честь?

Паламон

Да, если враг — один.

Арсит

Но если биться
Со мной он предпочтет?

Паламон

Пусть скажет сам,
И дальше твоя воля. Но иначе,
Коль не отступишься, ты — негодяй,
Проклятый изверг!

Арсит

Ты безумен.

Паламон

Как же
Мне не безумствовать, коль низок — ты?
И если я, охваченный безумьем,
Убью тебя, то по заслугам.

Арсит

Фи!
Ребячиться не полно ли? Я буду
Ее любить, я должен и могу,
И вправе, и посмею.

Паламон

Кабы только
Тебе, подлец, и другу твоему
Всего на час бы обрести свободу
И взяться за мечи — уж я б отбил

Тебе охоту красть любовь чужую!
Да ты гнуснее, чем карманный вор!
Вот только высунь голову в оконце,
Тебя гвоздями к косяку прибью!

Арсит

Слабак, глупец, не сможешь, не посмеешь!
Ах, голову? Да я протиснусь весь
И спрыгну в сад, едва ее завижу,
В ее объятья, чтоб тебя позлить.

Появляется тюремщик в глубине сцены.

Паламон

Молчи; идет смотритель. Кандалами
Тебе я вышибу мозги.

Арсит

Ну-ну.

Тюремщик

Не обессудьте, господа...

Паламон

В чем дело?

Тюремщик

Милорд Арсит, вас к герцогу зовут.
Зачем — не знаю.

Арсит

Я готов, тюремщик.

Тюремщик

Принц Паламон, я должен разлучить
Вас с милым родичем.

Арсит и тюремщик уходят.

Паламон

Так разлучи же
И с жизнью заодно! Зачем он зван?
Что, коли их поженят? Он красавец,
Я чаю, герцог заприметил в нем
И кровь, и стать. Но что за вероломство!

Друг предал друга! Коль добудет ложь
Ему столь благородную супругу,
Так честному не стоит и любить.
Когда бы мне ее увидеть снова
Хотя бы раз — и благодатный сад,
И плод, и цвет — вдвойне благословенны
Под ясным взглядом девы. Кабы стать
Тем деревцом, цветущим абрикосом,
Мне в следующей жизни повезло —
Я беззаботно простирал бы ветви
К ее окну, я б ей дарил плоды,
Достойные богов — приумножая
Ее блаженство, юность и красу;
Не будь она божественна, с богами
Ее бы уравнял я — им на страх.
Тогда она меня бы полюбила.

Любовь Борисовна Сумм
Переводчик с английского и латыни, кандидат филологических наук.

Переводила Г. К. Честертона, св. Франциска Ассизского, К. С. Льюиса, Р. Онианса, Ф. Янси, Дж. Рэтбоута, Дж. Франзена, П. Акройда, Э. Несбит, Э. Маккормака и др. В *ИЛ* в ее переводе напечатана автобиография А. Кёстлера [2002, № 7, 8].

Елена Суриц [Елена Александровна Богатырева]
Переводчик с английского, немецкого, французского и скандинавских языков. Лауреат премий *Инолит* [1994, 2009], *Единорог и Лев* [2006], *Мастер* [2006].

В ее переводе издавались романы Дж. Остин, У. Голдинга. Дж. Стейнбека, С. Беллоу. Д. Томаса, Р. М. Рильке, К. Гамсуна, пьесы А. Стриндберга, Э. Ионеско, сценарии И. Бергмана и др. В *ИЛ* в ее переводе печатались романы *Я в замке король* С. Хилл [1978, № 1–2], *Миссис Дэллоуэй* [1984, № 4], *Орландо. Биография* [1994, № 11], *Волны* [2001, № 10] и *Между актами* [2004, № 6] В. Вулф, *Мастер Джорджи* [2001, № 7] и *Согласно Куини* [2004, № 12] Б. Бейнбридж, *Пир* [2008, № 9] и *Не беспокоить* [2008, № 9] М. Спарк, *Море* Дж. Бэнвилла [2006, № 10], *Миссис Шекспир* Р. Ная [2009, № 6], *Мемориал* К. Ишервуда [2011, № 3], *Стекло* С. Сэвиджа [2012, № 5] и др.

Антон Викторович Нестеров
[р. 1966]. Переводчик с английского и норвежского языков, критик, кандидат филологических наук. Лауреат премии *Иноллитл* [2002].

В его переводе публиковалась проза М. Брэдбери, А. Конан Дойла, Дж. Донна, У. Б. Йейтса, А. Мейчена, А. А. Милна, Ч. Симика, Э. Паунда, М. Элиаде, У. Т. Воллманна, романы Т. Пратчетта, Т. Фишера и др., стихи Ага Шахида Али, Л. Глик, Дж. Грина, А. Дагена, Дж. Моррисона, Э. Паунда, У. Рэли, Л. Ферлингетти, У. Х. Одена и др. Составитель, переводчик и комментатор тома прозы Дж. Донна *По ком звонит колокол* [2004], автор работ по английской поэзии рубежа XVI-XVII вв. Выпустил книгу стихов *Сон рыбы подо льдом* [2002]. В *ИЛ* неоднократно публиковались его переводы и статьи.

Тамара Яковлевна Казавчинская
Переводчик с английского и польского языков. Обладатель почетного диплома критики *зоИЛ* [2009], лауреат премии имени Норы Галь [2015].

В ее переводе выходили эссе Д. Дефо, У. М Теккерея, Ш. Бронте, Дж. Б. Пристли, Г. Грина, рассказы и повести У. Коллинза, Э. Бульвера-Литтона, Р. Киплинга, С. Моэма, Г. Лавкрафта, М. Спарк и др. В *ИЛ* в ее переводе напечатаны эссе У. М. Теккерея [1986, № 12], главы из книги *Западный канон* Х. Блума [1998, № 12], фрагменты книги Г. Стайн *Париж Франция* [1999, № 7], главы *Автобиографии* Б. Рассела [2000, № 12], английские эссе *Национальные предрассудки* [2007, № 8], повесть *Горькая правда* [2009, № 4] и главы из книги *Автора на сцену!* [2011, № 1] Д. Лоджа, фрагмент книги Г. К Честертона *Джордж Бернард Шоу* [2010, № 8], миниатюра *О сиротах* М. Этвуд [2011, № 5], роман А. Беннетта *Голы и босы* [2012, № 4], фрагмент книги С. Гринблатта *Свобода Шекспира* [2014, № 5] и др.

Елена Юрьевна Калявина
Музыкант, филолог, переводчик с английского и польского языков. Победитель конкурса на лучший перевод стихов Т. Ружевича [2013].

В ее переводах опубликованы романы Р. Кляйн, Э. Страут, Э. Уортон, К. Мак и Д. Кауфман, рассказы Ф. С. Фицджеральда, Э. Манро, впервые на русском языке опубликована поэма Дж. Керуака *Море* из романа *Биг Сур*, переводит стихи У. Блейка, Р. Л. Стивенсона, Э. Дикинсон, С. Тисдейл, П. Г. Вудхауза, Ф. С. Фицджеральда и др. с английского языка, Б. Лесьмяна, В. Шимборской, Т. Ружевича — с польского. В *ИЛ* в ее переводе напечатаны стихи Т. Ружевича [совместно с А. Ситницким; 2014, № 6], Ф. С. Фицджеральда [2014, № 6], Р. Брука [2014, № 8], П. Г. Вудхауза [2015, № 10] и эссе Г. Миллера [2015, № 5].

Александр Яковлевич Ливергант
[р. 1947]. Литературовед, переводчик с английского, кандидат искусствоведения. Лауреат премий Литературная мысль [1997] и Мастер [2008], обладтель почетного диплома критики зоИЛ [2002].

Автор книг *Редьярд Киплинг* [2011], *Сомерсет Моэм* [2012], Оскар Уайльд [2014], Фицджеральд [2015], Генри Миллер [2016]. В его переводе издавались романы Дж. Остин, Дж. К. Джерома, И. Во, Т. Фишера, Р. Чандлера, Д. Хэммета, Н. Уэста, У. Тревора, П. Остера, И. Б. Зингера, повести и рассказы Г. Миллера, Дж. Апдайка, Дж. Тербера, С. Моэма, П. Г. Вудхауса, В. Аллена, эссе, статьи и очерки С. Джонсона, О. Голдсмита, У. Хэзлитта, У. Б. Йейтса, Дж. Конрада, Б. Шоу, Дж. Б. Пристли, Г. К. Честертона, Г. Грина, а также письма Дж. Свифта, Л. Стерна, Т. Дж. Смоллетта, Д. Китса, В Набокова, дневники С. Пипса и Г. Джеймса, путевые очерки Т. Дж. Смоллетта, Г. Грина и др. Неоднократно публиковался в *ИЛ*.

Марк Самуилович Гринберг
[р.1953]. Переводчик, лауреат премии им. Мориса Ваксмахера [1998].

В его переводе издавались произведения средневековой и ренессансной литературы, а также авторов XX века: И. Бонфуа, Ф. Жакоте, П. Целана, Ж. Старобинского и др. Его переводы неоднократно публиковались в *ИЛ*.

Екатерина Михайловна Доброхотова-Майкова
Переводчик с английского. Лауреат премии имени И. А. Ефремова *За достижения в области художественного перевода* за перевод цикла произведений Н. Стивенсона [2009].

В ее переводах выходили произведения П. Г. Вудхауза, М. Брэдбери, К. Льюиса, Н. Стивенсона, С. С. Форестера и др. В *ИЛ* опубликован ее переводы книги А. Боттона *Озабоченность статутом* [2012, № 1], рассказов Вудхауза [2012, № 12] и Х. Мантел *Этажом выше* [2012, № 12], *Пролог к книге "1599: Год в жизни Уильяма Шекспира"* Дж. Шапиро и главу из книги *Мальчик, который не стал Шекспиром* Д. Стюарта [2014. № 5].

Георгий Исаакович Ефремов
[р. 1952]. Поэт, переводчик, прозаик, драматург, публицист. Лауреат премий журнала *Дружба народов* [1999], им. Ю. Балтрушайтиса [2006], им. св. Иеронима [2012].

Переводил стихи *Майрониса, Киплинга, Юст. Марцинкявичюса, Д. Ийеша, М. Мартинайтиса, Ч. Милоша, А. Бярнотаса, К. К. Бачинского, Й. Стрелкунаса, М. Маркарян, С. Гяды, А. Мачадо, С. Йонаускаса, Б. Дилана, А. Марченаса и др.*, а также прозу *А. Бучиса, Ю. Кунчинаса, М. Ивашкявичюса.*
В *ИЛ* в его переводе опубликованы стихи молодых турецких поэтов [1978, № 12], драма М. Ивашкявичюса *Мистр*, рассказ Р. Гранаускаса, стихи Г. Норвалиса, Й. Айстиса, А. Ника-Нилюнаса [2015, № 3].

Екатерина Борисовна Ракитина
Литературовед, переводчик с английского, кандидат филологических наук.

Переводила произведения Л. Даррелла, Р. Б. Локхарда, Х. Уолпола, Р. Карвера и др. Пьесы Стоппарда и Шекспира. В *ИЛ* в ее переводе опубликована пьеса М. Фрейна *Балморал* [2015, № 8] и его интервью [2015, № 12].

Ольга Борисовна Башук
Переводчик с английского и древнегреческого языков, старший научный сотрудник Российской государственной библиотеки

В *ИЛ* в ее переводе опубликованы главы из книги Д. Шапиро *Сломанные копья, или Битва за Шекспира* [2014, № 5].

Светлана Борисовна Лихачева
Переводчик с английского, французского и испанского языков, литературовед.

В ее переводе выходили произведения Дж. Р. Р. Толкина, Г. Тудельского, Д. Дефо, Дж. Г. Байрона, Т. Харди, У. Морриса и других авторов. В *ИЛ* в ее переводе опубликованы стихи А. Э. Хаусмана [2006, № 6], У. Блейка [2011, № 3], поэтов-прерафаэлитов [2013, № 5].

Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи.
Индекс 72261 — на год, 70394 — полугодие.
Льготная подписка оформляется в редакции
(понедельник, вторник, среда, четверг
с 12.00 до 17.30).

Адреса редакции: 115035, г. Москва,
Космодемьянская наб., д. 44/2, корп. А
(юридический);
119017, г. Москва, Пятницкая ул., 41, стр. 1, 2
(почтовый);
г. Москва, Ленинградский просп., д. 68, стр. 24,
м. "Аэропорт" (фактический).
Телефон (495) 225-98-80.
e-mail: inolit@rinet.ru

Купить журнал можно:
в Москве:
в редакции;
в киоске "Москва" (ул. Арбат, д. 20);
в киоске "Лингвистика" (Библиотека иностранной литературы им. М. И. Рудомино Николоямская ул., д. 1);
в книжном магазине "Русское зарубежье" (Нижняя Радищевская, д. 2; м. Таганская-кольцевая);
в киоске "Книжные мастерские" (ул. Тверская, д. 23, в фойе Электротеатра Станиславского);
в Санкт-Петербурге:
в магазине "Книжные мастерские" (Каменноостровский пр., д. 10);
в книжном магазине "Все свободны" (набережная реки Мойки, д. 8, второй двор, код ворот 489);
в книжном магазине "Мы" (Невский просп., 20, 3-й этаж);
в магазине "Книжные мастерские" (набережная реки Фонтанки, д. 15);
в киоске "Книжные мастерские" (набережная реки Фонтанки, д. 49А, 3-й этаж, новая сцена Александринского театра);
в Пензе:
в книжном магазине "В переплете" (ул. Московская, д.12),

Официальный сайт журнала:
http://www.inostranka.ru
Наш блог:
http://obzor-inolit.livejournal.com

Журнал выходит
один раз в месяц.

Оригинал-макет номера
подготовлен в редакции.

Регистрационное
свидетельство
ПИ № 8С77-63040
от 18 сентября 2015 г.

Подписано в печать
9.5.2016
Формат 70x108 1/16.
Печать офсетная.
Бумага газетная.
Усл. печ. л. 25,20.
Уч.-изд. л. 24.
Заказ № 2770.
Тираж 2500 экз.

Отпечатано в
ОАО "Можайский
полиграфический комбинат".
143200, г. Можайск,
ул. Мира, 93.
www.oaompk.ru
www.ОАОМПК.рф
Тел.: (495) 745-84-28;
(49638) 20-685.

Присланные рукописи не
возвращаются и не
рецензируются.

Автор шаржа на третьей обложке — Владимир Мочалов

Художественное оформление и макет
Андрей Бондаренко,
Дмитрий Черногаев.

Старший корректор
Анна Михлина.
Компьютерный набор
Евгения Ушакова,
Надежда Родина.
Компьютерная верстка
Вячеслав Домогацких.

Главный бухгалтер
Татьяна Чистякова.
Исполнительный директор
Мария Макарова.

[6] 2016

РОМАН ЭДЕНА ФОН ХОРВАТА “ЮНОСТЬ БЕЗ БОГА” / РАССКАЗ ШЕРМАНА АЛЕКСИ / ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГИД “СТРАНСТВУЮЩИЙ ПО МИРУ РЫЦАРЬ (К 400-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ СЕРВАНТЕСА” / “КОРИЧНЕВАЯ ТРАГЕДИЯ” КСАВЬЕ ДЕ ОТКЛОКА В РУБРИКЕ “ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА” / ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ: СТИХИ АЛЬБЕРА САМЕНА

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Узнай завтрашних классиков!

ISSN 0130-6545

Подписка во всех отделениях связи России,
подписной индекс 70394

Адрес редакции журнала “Иностранная литература”:
г. Москва, Ленинградский проспект,
д. 68, стр. 24, м. “Аэропорт”.

ISSN 0130-6545 “ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА”, 2016, №5, 1–304

ИНДЕКС 70394

ISSN 0130-6545 16005 9 770130 654770